الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالى والبحث العلمى
جامعة محمد بوضياف المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربى

ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ

مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع أنموذجًا

دراسة بقلم
أسمهان سعودي و سناء نويوة

تحت إشراف
د محمّد زعيتري
أستاذ المسرح والآداب العالمية بجامعة محمّد بوضياف
المسيلة –الجزائر

شكــر و عرفــان

نتـوجه بشكـرنا أولا إلى اللّه عـز و جـل

الذي أرشـدنا و يسر لـنا طريـقنا وأنار لـنا دروبـنا ..

و إلى منبعث لنا الإرادة و الدعم الأستاذ المشرف

"محـمد عـبد اللطيف زعـيتري "

و إلى كل من ساعدنا مـن قـريب

أو بعــيد حتـى و لو بكــلمة

إهـــداء

- إلى اللذان ربيانى صغيرة ، وارشدانى كبيرة ، والداي الكريمين ، أمد اللّه في عمرهما أداء لبعض حقهما ، وإظهاراً لثمرة تربيتهما .
- إلى سندي في الحياة ،أختى "خديجة" .
- إلى رمز مفخرتى إخوتى : "سيف الدين ،صهيب ، وائل و وسيم" .
- إلى كل الزملاء والزميلات في درب الدراسة الجامعية.
- وأخص بالذكر طلبة ماستر أدب حديث ومعاصر دفعة ٢٠١٥.

أسمهان

إهــــداء

- أهدي هذا العـمل لوالدي الكـريمين حفظـهما اللّه ورعاهـما
- وإلى إخوانى
- وأختى ابتهال
- وإلى كل من قدم لى يـد المساعدةمـن قريــب أو بعيــد.

سناء

تقديم

رجل فذّ ، و مبدع نحرير، استطاع تطويع الكلمة لرسم معالم الوجع البشري الدفين في زئبقية تتخطى حدود الأجناسية، و تفتح الفضاء واسعا للمخيال الإنساني ليحاكي ذاته بعيدا عن صرامة الكلمة وجبروت المدلول؛ و كأنّها لوحة فنية تمازجت فيها الألوان بلمسات ريشة ناعمة تمرّدت على قوانين الهندسة ، و انعتقت لتتحرك يمينًا ويسارًا ، صعودًا و هبوطًا مثل شراع يعانق نسيم البحر و يستسلم له ليأخذه إلى أعماق الأعماق.

فالسيد حافظ سبر أغوار المجتمع المتلاطم، و المتشابك الأهواء في شخصية هلامية تتشاكل معالمها كثوب محبوك من خيوط دخان؛ فلا هو شفاف تظهر من خلاله نواة العمل و لا هو معتم يعفينا من استجلاء الصورة ؛بل هو ضبابي يتمثل في ثنائية تضادية (بسيطة/ صعبة) - (مرنة / قاسية) - (شفّافة / معتمة) ؛الأمر الذّي دفعني أنا و طالباتي - اللائي أثق فيهن ثقة الباحث المتمرس و المحقق المجدّ واللّحوح - لإصدار مذكّرة بحث في حق الفلاح عبد المطيع، هذه الشخصية التي انتشرت كنقطة حبر في قماشة رسّام متحدية الأشكال و الأحجام و الإنتظام ؛لكن في انسجام يعطينا قراءة متجددة للصورة في كل مرّة ننظر إليها، حسب المزاج والثقافة و زاوية الرؤية.

د .محمد زعيتري

أستاذ المسرح و الآداب العالمية

جامعة محمّد بوضياف - المسيلة - الجزائر

مقدمة

المسرح من أهم الفنون وأقدمها لهذا يطلق عليه اسم أبو الفنون وهو موجود منذ زمن الرومان والاغريق، للمسرح قدرة كبيرة على التوليف بين مختلف العناصر الفنية حيث كان المسرح قديما بعد الوسيلة الوحيدة المتاحة للتعبير عن الفن لأن المسرح يملك خصوصية فنية راقية وجميلة وتتسم بالفن الجميل. ففي الوقت الحاضر انتشر المسرح انتشارا كبيرا في جميع المجتمعات والبلدان واصبح له روّاداً كثيرون يقبلون عليه، كما اصبح له فنانون متخصصون فيه يعملون في التمثيل المسرحي، الإخراج المسرحي والتأليف المسرحي وتعددت أنواع الكتابة المسرحية وأصبح له جوائز عالمية تمنح للمسرحيات الأفضل و الأكثر تأثيراً. حتى و إن بدت النصوص المسرحية عفوية فهي تظل الأكثر عمقاً وصدقاً في تفسير السياق الاجتماعي والسياسي والفكري والتاريخي للواقع الذي يتناوله الابداع، فالنص المسرحي بمثابة خطاب ثقافي تفسيري للواقع، فالسيد حافظ دائما ما يروي ظمأنا المسرحي بنصوص تُقْدِمُ على المخاتلة بمعنى لا يكشف ظاهرها عما تنطوي عليه باطنها من دلالات وتوجهات ورسائل مشفرة مستنداً بذلك على ما يسمى بالنص الغائب كما يسميه جاك دريدا بالنص الآخر الذي ينطوي عليه أي نص أساسي ومن هنا تبدأ

رحلة التصورات الذهنية ولعل أسلوب المخاتلة الذي وظفه السيد حافظ يحيلنا لطرح عدة تساؤلات منها:

- لماذا استعمل السيد حافظ ثنائية المخاتلة في نصه المسرحى؟
- وهل خطابه المسرحى يحمل خطابا مضمرا في خفاياه؟
- ما القضايا التى سُلِّطَ عليها الضوء من خلال النص؟

للإجابة على هذه التساؤلات آثرنا ضبطها في موضوع موسوم بـ: ثنائية المخاتلة بين النص الغائب و الصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ، مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع أنموذجا، ما دفعنا لإختيار هذا الموضوع من الناحية الذاتية اختراق هالة الغموض التي تحيط بأعمال السيد حافظ خصوصا مسرحية الفلاح عبد المطيع ورغبة منا الغوص في عوالمه المسرحية، أما الدوافع الموضوعية تكمن في أهمية أعمال هذا المبدع التي يجب إخراجها للنور لنستفيد ونفيد المتطلعين وإضافة إلى ذلك أن هذه الدراسة لم تُطرق أكاديميًا.

للتعمق في هذه الدراسة ومعالجتها قمنا بتقسيمها إلى مقدمة ومدخل، فصلين وملحق، وختمناها بخاتمة تحمل في طياتها أهم النتائج ويليها فهرس ثم قائمة للمصادر والمراجع.

فقد خصصنا المدخل لمفهوم المخاتلة والصورة الذهنية مع التطبيق من نص المسرحية.

وجعلنا الفصل الأول خاص بالنص الغائب والخطاب المسرحي

وماهيته وطبيعته إضافة إلى الخطاب غير المنطوق في المسرحية.

اما الفصل الثاني ناقشنا فيه الصورة الذهنية للمسرحية وانعكاسها على النص الغائب مع تفسير الشفرات الاجتماعية، النصية والتفسيرية.

اقتضت دراستنا هذه أن نستعين بأكثر من منهج بمختلف الآليات، فإعتمدنا المنهج السيميائي بالإضافة إلى آليات من المنهجين النفسي والتفكيكي.

أما بالنسبة لأهم المراجع المعتمدة في بحثنا نذكر:

إمبراطورية المسرح لنادية سعدوني والمسرح التجريبي بين المراوغة واضطراب المعرفة لنجاة صادق الجشعمي، إضافة إلى حوارات شخصية مع الكاتب السيد حافظ.

قد صادفتنا عدّة معيقات عرقلت رحلتنا البحثية نذكر منها صعوبة ضبط العناوين المتطرق إليها لأنها متداخلة ومتشابكة إضافة إلى الضغط النفسي الذي خلفته جائحة الكورونا.

كما لا أنسى تقديم كل الشكر والتقدير إلى أستاذنا الفاضل محمد عبد اللطيف زعيتري الذي ساعدنا كثيرًا خاصة في بداية الأمر لأننا لم نستطع التقدم في الخطوة الأولى الا بعون الله ثم بعونه، والى أعضاء لجنة المناقشة الذين تحملوا قراءتها.

ولا ننسى في هذا المقام الروائي المسرحي المصري السيد حافظ الذي لم يبخل علينا بالمعلومات وساندنا بكل ما لديه، فنقدر فيه الجهد الذي بذله معنا.

وفي الأخير ما توفيقنا إلا بالله العظيم

مـدخــل : ضبط المفاهيم

أولا : مخاتلة خارجية

المخـــاتـلة

الغـــــلاف

الاســـــتهلال

الصــــورة

الصورة الدهنية

ثانيا : مخاتلة داخلية

الحرية/ السلطة.

الآخـــر/ الـهو.

الذات/ الآخـــر.

الغنى/ الفقيـــر.

القرية/ المدينــة.

الماضى/ الحاضـر.

المخاتلة (لغة واصطلاحًا)

لغة:

مخاتلة(اسم).

مخاتلة: مصدر خاتل

نهاه عن مخاتلة الأصحاب : عن خداعهم و مراوغتهم.

خَتَلَ يَخْتِلُ ويَخْتُلُ، خَتْلاً و خُتْلاَناً.

ختل الشخص: خدعه عن غفلة.

خَاتَلَ : راوغ، خدع[1].

اصطلاحاً:

النصوص التي يمكن أن يتناولها المتلقي هي نوعان، نص واضح يفصح بكل دقة و صراحة على فحواه بحيث يفهم منه معنى محدد غير متشعب، أما الثاني فهو غامض مبهم أنتج من قبل ذات حريصة على ترك بصمتها الخاصة مما يحيل المتلقي إلى استنباط المعنى و يختلف ذلك من متلقي إلى آخر و كل ذلك لمراوغته ، لكنه ينظر بعين الكاتب لا إليه بل إلى ما يشير إليه، يتحول العمل الأدبي إلى الحقيقة تقريبا إذا حاول إسقاط ما تلقاه على واقعه.

(١) ابن منظور: لسان العرب، ١-١٥ ج٩، تحقيق: جمال الدين أبي فضل

إذا فالمراوغة و المخاتلة هي " شبكة من العلاقات المتضادة و الإفادة من عناصر السخرية و إزاحة المألوف اليقيني و إقامة بنى تخيلية جديدة من التشفير الدلالي و الرمزي للغة، و التركيز على الأنظمة البلاغية الشديدة الحساسية في تقنيات البناء و تطورات الحدث السردي كما يفصح هذا الاشتغال عن توظيف اللغة عبر سيل من طاقة تعبيرية استثنائية يعمد الكاتب من خلالها إلى استعمال و استثمار الجملة اللغوية المشحونة بالمراوغة و تنمية و مراكمة المضمون الرئيسي"(١).

الغـــــــلاف:

يعتبر الغلاف الخارجي للأعمال الأدبية أول واجهة مفتوحة الدلالات و التأويلات التي تصادف المتصفح للعمل و هي بمثابة عنصر محفز للمتلقي فالغلاف إذن " هو أول ما تقف عليه، الشيء الذي يلفت انتباهنا انه العتبة الأولى من عتبات النص، تدخلنا إلى اكتشاف النص بغيره"(٢).

قد يصاحب النص صورة، ألوان، موقع اسم المؤلف و مستوى

---

(١) لعلى سعادة: (اللغة بين المخاتلة و الانسيابية في رواية رائحة الدم لمحمد الجزائري)، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع ٩، ٢٠١٣، ص٨٧.

(٢) حسن محمد حمادة : تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات عربية، مطابع الهيئة العاملة للكتاب، القاهرة، د.ط، ص١٤٨

الخط ...الخ ، و هي جميعاً أيقونات توحي بكثير من الرموز و الإيحاءات و تعمل بشكل متكامل لتشكيل لوحة جمالية تعرض نفسها على المتلقي و تمارس عليه سلطتها في الإغراء، و غلاف هذا الكتاب "حكاية الفلاح عبد المطيع" يتكون من عدة وحدات غرافيكية تحمل عدة إشارات رمزية، الوحدة الأولى هي العنوان، و الوحدة الثانية هي موقع اسم المؤلف و الوحدة الثالثة هي الألوان و الأشكال التي تميز الغلاف.

يظهر الغلاف بشكل طولي يتربع على مقياس صغير نوعًا ما (٢٤سم طولاً) و (١٧سم عرضا)، يتوسطه العنوان بخط غليظ أسود فاحم و تحته مباشرة اسم المؤلف بخط أقل حجماً من العنوان و الاسم مجاور للّقب.

العنـــــوان:

للعنوان أبعاد دلالية و رمزية ذات نظام سيميائي يغري الباحث لتتبع دلالاته و فك شيفراته الرامزة، و من هنا حظيت العناوين بأهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية، و على الباحث أن يحسن قراءتها و الحكم عليها إذ "انه يتصدر اللوحة بالنسبة للغلاف"(١).

فالعنوان لا يوضع هكذا عبثا أو اعتباطيا على الغلاف "فالكاتب

---

(١) بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١ ٢٠٠١م، ص٣١

يجهد نفسه في اختيار عنوان يلائم مضمون كتابه لاعتبارات فنية و جمالية وحتى نفسية"[1].

كما يمكن اعتبار العنوان "المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص و تسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة"[2]. فهو يتعدى كونه مجرد اسم يدل على العمل الأدبي يحدد هويته و يكرس انتماءه لأدب ما ليصبح النص مختزلا لا تتضح فيه المعاني و الدلالات الكلية للنص الأصلي، فقد أصبح العنوان في النص الحديث ضرورة ملحة و مطلبا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام في النص كما تتجلى أهمية العنوان في ما "يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابات إلا مع نهاية العمل"[3].

وضع السيد حافظ لمسرحيته عنوانين اثنين :

العنوان الأول "ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكي"، و الثاني هو "حكاية الفلاح عبد المطيع". بحيث يعبر العنوان الأول على الأحداث العامة التي تحتويها المسرحية و هي منع الضحك و

---

(١) المرجع نفسه، ص٣١.
(٢) جميل حمداوي (السيمرطيقا و العنونة)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، مج٢٥، ع٣، ١٩٩٧،ص٩٧.
(٣) المرجع نفسه، ص٩٧.

البكاء، بينما يركز العنوان الثاني على اسم البطل المحكي عنه.
(ممنوع / الضحك / البكاء) ألفاظ تشير إلى الصراع و القمع و التسلط، أنها أقصى درجات القمع الذي يمس اخص خصوصيات الإنسان، و نقصد بذلك منعه من التعبير عن مشاعره و حتى عن نفسه. فالضحك و البكاء استجابة تلقائية لموقف ما، فليس من المعقول أن يتم إخضاعهما لأوامر كتلك.

العنوان الثاني يزيل كل ما يمارسه العنوان الأول من إيهام و تضليل للمتلقي، لأنه يسعى بطابعه المحدد إلى تحديد المضمون و تكسير ذلك الإيهام بهدف جعل المتلقي يتخذ مسافة مما يعرض عليه، ولا يعني هذا أن عنوان المسرحية قد أغلق أفق التوقع لدى المتلقي ولكنه حدده. و لفظة "حكاية" الواردة فيه تؤكد قصدية السيد حافظ في فك المتلقي من اي توهم بحقيقة أحداث المسرحية، و هنا يمكن القول أن الكاتب تعمد مخاتلة المتلقي و مراوغته بمزاوجة العنوان.

الألــوان ودلالتـها:

اتخذ اللون محل اللغة و محل الكتابة، لذا وجب ربطه بنفسية المتحدث و نفسية المتلقي، ثم بالوسط الاجتماعي و البيئة المحيطة بالكاتب "لأن للألوان دلالاتها و لغتها فلم يعد اللون أمر هامشيا أو مجرد لطخة من الصبغ توضع على ثوب أو قرطاس و

إنما أصبح كل لون يرمز إلى عالم خالص من الرموز"[1].
ولأنه لا يمكن دراسة الشكل بمعزل عن اللون، و الاهتمام بالشكل و إهمال اللون "فاللون هو تفاعل بين الأشكال و الأشعة الضوئية الساقطة عليها، و بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال، و أن الألوان في اللوحة بانسجامها و ترابطها تتحقق الوحدة الجمالية"[2].
فللألوان صلة وطيدة تربطه بالحالة النفسية للكاتب و المتلقي فهو فضاء واسع له القدرة على التأثير و التدليل و ذلك طبعا بحضور اللغة، أي أن النص قد يحمل صورا لونية عديدة تأتي على شكل واضح بذكر الألوان بألفاظها أو دون التصريح بها، و قد يحمل اللون الواحد أكثر من رمزية، فدلالات الألوان متعارضة فمثلا اللون الأزرق قد يحمل دلالة الصفاء و الهدوء و الاطمئنان إلى جانب هذه الدلالات قد يظهر بنسبة قليلة كرمز للحزن و الضياع و الكآبة، لذلك نقول أن دلالات الألوان تتغير بتغير الحالة النفسية و الاجتماعية إلى جانب

---

(١) نعيمة العقريب: قصيدة حيزيه، دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، د ط، ٢٠٠٩م، ص١٩٥.
(٢) قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر و التوزيع، د ط، الجزائر، ٢٠٠٤م، ص١٤٢.

عامل الذوق. و من التجارب التي ذكرت فيها تأثير اللون في النفس و السلوك ما قيل أن اللون الداكن يبعث على الملل و الحزن، فمثلا :" جسر بلاك (.......) في لندن اشتهر قديما بكثرة حوادث الانتحار بسبب لون دهانه القاتم و قد غُيِّر إلى اللون الأخضر و عرف بعدها انخفاضا في حوادث الانتحار"(١).

تبقى الطبيعة مصدر الهام أساسي و فطري للفنانين و الأدباء كل بما يتيح له فنه، و من مظاهر الطبيعة ما يبدو فيها الحركة اللونية للزروع، الحقول، الثمار، المياه، الغيوم و السماء... الخ.

استعمل السيد حافظ الألوان الممزوجة و المختلطة، ففي أعلى الكتاب :(الفيروزي، ازرق بنفسجي، رصاصي، سماوي و اخضر إجاصي)، أما في الأسفل نجد :(اخضر مصفر (مائي)، اخضر زيتوني، اللّيلكي، ازرق سماوي، اخضر سندسي، النيلي، اصفر نحاسي،

اصفر زهري و ارجواني).ابيض حليبي في وسط الكتاب يحتل اكبر مساحة، فكل هذه

الألوان تنم على الحركة و التحول فقد استطاع السيد حافظ أن

---

(١) ينظر: ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، جامعة حدار، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠م، ص٦٨.

يجمعها في لوحة واحدة، فيجمع بين المتشابهات و يوحد بين المتناقضات على صعيد واحد من الوحدة و الانسجام مبنيا على التدرج و صهر المتنافر.

بما أن الألوان أداة للتعبير الفني فالكاتب يرمز بها هنا لحرية التعبير و التخلص من الكتم يشير بذلك إلى أن الحرية ملكية خاصة، و الألوان الممزوجة المختلطة ترمز إلى الوضع السائد في مصر الذي يتسم بالتقلب و هيمنة التسلط الجائر، و بهذا فهو يشجع على ممارسة الحرية لأنها في نظره قضية متأصلة و متجذرة من القضايا الأساسية التي تشغل فكره المسرحي، فالإنسان المعاصر لا يستطيع التخلي عن الحرية و هذا ما نجده في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" التي يناجي بها السيد حافظ الحرية المتشظية هنا و هناك.

الاستـــهـلال :

أعطت الدراسات الأدبية الحديثة أهمية كبيرة لدراسة الاستهلال، الذي يعتبر من أهم العتبات التي تحيط بالنص الأدبي، و هو بمثابة مدخل أساسي لولوج عالم النص، و تكمن أهميته في إثارة التشويق في المتلقي، و ذلك وفق إستراتيجية الرمز و ترك المجال مفتوح للقارئ لتشكيل الشفرة التأويلية و "غالبا ما يستهل النص المسرحي بمقدمة أو افتتاحية للدخول إلى عالم الأحداث لكسر

الإيهام مادام انه يقدم بنية الكشف عن بعض تيمات المسرحية. و هي مستلهمة من افتتاحية الأوبرا لأنها تمثل وحدة فنية مستقلة بالرغم من ارتباطها بالنص المسرحي ككل ..."[1].

وظف السيد حافظ في مسرحيته " حكاية الفلاح عبد المطيع" استهلالا على لسان راوي مما يشير إلى أننا بإزاء حكاية و هذه الإشارة تدعو المتلقي للمشاركة بغية تحقيق نوع من الفرجة النقدية.

في بداية المسرحية يظهر الراوي يقول:" سيداتي... آنساتي... سادتي... هذه الليلة سنعود إلى الوراء، إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان الحيوان قوي النفوذ و السلطان، هذه الليلة نقدم لكم حكاية، و حكايتنا ليست عن هاملت أو هنري الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أي ملك من ملوك الأرض"[2].

ومن جهة أخرى فهذا الاستهلال و إن كان يشير إلى زمن المسرحية ("سنعود إلى الوراء")[3]، أي الزمن الماضي فهو لا يحدده بوقائع معينة لا ارتباط بمكان و عصر محدد انه "زمن كان

---

(١) ينظر : د. سيزا قاسم : بناء الرواية، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥، ص٣٩

(٢) السيد حافظ : حكاية الفلاح عبد المطيع، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ط١، ٢٠٠٣ م.

(٣) المسرحية، المرجع السابق، ص٥٠.

الإنسان مفقود القيمة، يهان"[١]، لا شيء يحدد هذا الزمن سوى أن الإنسان الحيوان يستبد بالسلطان، و هذه مؤشرات يضعنا من خلالها هذا الاستهلال في قلب الصورة، إن الأمر يتعلق بقضية العلاقة بين الحاكم المستبد و المحكوم المقهور و هي إحدى القضايا التي لا تربط بزمن محدد. إما المكان في المسرحية فهو مصر، ما يتضح في قول الكورس : "على شاطئ النيل"[٢]، و هو يبدو هنا محددا إلا أن حرص السيد حافظ يؤكد رغبته في تمكين المتلقي من ممارسة التأويل و عدم سجنه داخل بؤرة واحدة ضيقة.

بهذا تتجاوز المسرحية حدود الزمن و المكان المتعارف عليهما لتشكل إطارها الخاص الذي تعبر من خلاله عن قضية لا تخص زمانا ولا مكانا بعينه، إنما هي قضية كل عصر يسود فيه الاستبداد و القهر و التسلط، و للقارئ الحق في قراءتها و تأويلها باستحضار واقعه الخاص سواء المعيش أو المعاش و عقد المقارنة إن شاء.

الصـــــورة:

تتميز عملية تعريف مصطلح الصورة بالغموض و عدم الدقة في الآن نفسه، فالمفردة من حيث المفهوم" غامضة لكونها تسمح

(١) المرجع نفسه، ص٥٠.
(٢) المرجع نفسه، ص٥٠.

باستعمالها بمعنى عام مبهم جدا و واسع جدا، و ذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص، و غير دقيق عائم و غير محدد بدقة"(١).

تعود اغلب جوانب صعوبة تحديد مفهوم محدد للصورة إلى حملها " دلالات مختلفة و ترابطات متشابكة و طبيعة مرنة تأبى التحديد الواحد، المنظر أو التجريدي"(٢).

وتعود صعوبة تحديد مفهوم الصورة لاختلاف المذاهب و الحركات الأدبية و المناهج النقدية التي تدرسها، و اتساع الصورة لتعبر عن كثير من جوانب الإبداع الإنساني، تداخلت عدة مفاهيم أخرى مع المفهوم مما أنتج حالة من القلق و الصعوبة في تحري العلاقة بين كل هذه المفاهيم.

من هنا " أضحى من الشائع في سياقي النظر و التحليل النقديين استعمال مقولات (الانعكاس، التمثيل، التعبير و التشخيص) المفضية كلها إلى إنتاج شتى الضلال المعنوية لمقولة الصورة، لكن تبقى ولا شك مآرب جليلة في التأني مجددا لحد الصورة ليس على جهة التدليل على رجحان دلالتها النظرية في فهم الجمالية

(١) فرنسوا مورو: البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، ترجمة: محمد الولي و عائشة جرير، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ص١٥

(٢) د. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص١٩.

الأدبية و الفنية بل وصفها معيارا ملتبسا مستعصيا على الضبط، و مولدا قدرا غير يسير من التعقيد"[1].

ارتبطت مفاهيم الصورة بمفهوم الخيال من حيث أنه ملكة إبداعية بواسطتها يستطيع المبدع تأليف الصور اعتمادا على ما يختزنه داخل ذهنه من اختلاجات نفسية و أحاسيس، أو من خلال مهارته في الربط بين العناصر ليفصح عن علاقات جديدة، و من هنا تنوعت مظاهر الصورة و أنماطها فمنها الصورة العيانية و هناك الصورة المعبرة عن التمثيل العقلي و الصورة الذهنية التي توجد في عقل المتلقي. ولا تشير الصورة في علاقتها بالخيال إلى مجرد عملية الرصد للواقع أو محاولة صناعة نسخة مطابقة للأشياء المرئية، فحتى الصور المغدقة في الحسية داخل الإطار الفني ليست مجرد لوحة يعيد فيها الكاتب رسم الملامح بقلمه أو مجرد عملية نقل، فثمة الكثير من المعاني التي يضيفها المبدع في نصه و بذلك يحفز ذهن المتلقي عبر الدلالات المتعددة التي تشير إليها، و هذه الصورة المتحصل عليها تربط بين عوالم حسية مختلفة.

إن الصورة على هذا النحو من التمازج و التداخل مع الخيال تتكون

---

(١) شرف الدين ماجدولين : الصورة و المتخيل الثقافي قراءة في نموذجين نقديين، مجلة نزوى، ع٣٦، اكتوبر ٢٠٠٣، ص١٠٣.

من جانبين أساسين جانب حاضر يتأتى من خلال التعبير اللغوي و تكوين الصورة داخل العمل الأدبي، و جانب آخر و هو الجانب الغائب الذي نستكشفه من خلال العمل الذي بين أيدينا. فالتصوير "عملية ضبط للوجود الظاهر و الوجود الباطن و جعل هذه العوالم تدرك بالحس و الحدس و العقل و الرؤية"(١).

إذن التصوير يقوم من خلال عمليتي التشابك و الترابط.

الصورة الذهنية عن العرب:

بحث الدارسون القدامى كالفارابي و ابن سينا و الغزالي موضوع الإدراك من خلال العلاقة بين الذات و الموضوع، و لكنهم كانوا على ذكر دائم من أن الذات لا يمكن فصلها عن موضوعها، فجعلوا موضوع الإدراك علاقة قائمة بين الذات و الحقائق الخارجية من غير انفصال، و تصور المنطقيون عملية الإدراك على نوعين، يبنى الثاني على الأول و لا يتم

إلا به، فذهب الغزالي في شرحه لهذه المسالة إلا إن الضرب الأول هو" إدراك الذوات المفردة، كعلمك بمعنى الجسم أو الحركة أو العالم أو الحادث أو القديم، و سائر ما يدل عليه بالأسماء

(١) ساسين سيمون عساف : الصورة و نماذجها في ابداع ابي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، لبنان، ط١، ١٩٨٣، ص٢٠،

المفردة"[١]. أما الضرب الثاني من ضربي الإدراك فهو ما يسمى التصديق، أي "إدراك نسبة هذه المفردات بالنفي أو الإثبات"[٢].

لقد لخص الجرجاني هذا كله في حده الإدراك حيث قال:" إحاطة الشيء بكماله و هو حصول الصورة عند النفس الناطقة، و تمثيل حقيقة الشيء وحده من غير حكم عليه بنفي أو إثبات يسمى تصوراً، مع النفي بأحدهما يسمى تصديقاً"[٣].

يفهم من هذا التعريف أن الإدراك الذي يعني الإحاطة بالشيء بكماله هو الصورة الذهنية التي تنحصل إلا بمعرفتين أي تصورين، أولهما حصول الصورة الذهنية و معرفة حقيقة هذه الصورة مستقلة عن غيرها، أي معرفة طبيعتها الخاصة على أنها جنس أو نوع من الأجناس أو الأنواع التي يمكن تصورها في الذهن، و هذا كله من غير الحكم عليها بالإثبات أو النفي. إنه محاولة للمعرفة و التصور و قد أثار هذه الصورة و محاولة تمثلها مثير، فأدى إلى انشغال الذهن بها و محاولة تصويرها و تصورها و تمثلها.

ويعني هذا تحديد مفاهيم الأجزاء للوصول إلى المفهوم العام و هذه الطريقة قائمة على مجموعة من المعايير:

---

(١) محمد بن محمد الغزالي : المستصفي من علم الاصول، ج١، ص٣١.
(٢) المرجع نفسه، المعطيات نفسها.
(٣) علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتاب العربي، بيروت، ص١٦.

- "الصيغة العقلية الصارمة : وهى التى تجعل من العقل قادراً على المعرفة والعلم بالشىء.
- التعميم : إن الإدراك بهذه الصورة حالة ثابتة ،و غير متفاوتة أو مختلفة بين إنسان أو آخر فالجميع يتصورون المعانى الجزئية بطريقة واحدة.
- التخصيص : يتجلى التخصيص في هذا التعريف في أنه ترك للآخر أن يقف من المفاهيم المنسوبة موقفه الخاص بالنفى أو الإثبات.
- البدء بالجزء والانتقال إلى الكل : جعل التعريف الجزء ،وهو المفاهيم المكونة للصيغة الخبرية أساس العلم بالشىء والإحاطة به.
- لعلاقة مع المعنى : تتقدم العلاقة مع المعنى علاقة الإنسان مع الألفاظ ، لأن عقل المعانى هنا مقدم على اختيار الألفاظ الدالة عليها"(١).

التصـور الذهـنى :

هو المفهوم الذي ارتسم في الذهن بعد تجريد الحقائق الخارجية، أما منطقيا فهو المعنى العام المجرد و هو "استجابة مكتسبة لخاصية عامة لمجموعة مختلفة من المثيرات"(٢).

يشمل المفهوم و الماصدق معاً، فإذا نظرت إليه من جهة شموله أي جهة ما يصدق عليه دل على مجموعة أفراد الجنس و إذا نظرت إليه من جهة مفهومه و مضمونه دل على التصور الذهني

---

(١) د. سمير احمد معلوف : الصورة الذهنية (دراسة في تصور المعنى)، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، العدد الاول و الثاني، ٢٠١٠، ص١٣٥.

(٢) عبد الرحمان عيسوي، علم النفس بين النظرية و التطبيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٤م،ص١٩١.

الذي "هو عملية عقلية يقوم بها الذهن لإدراك المعاني المجردة أو تكوينها"(١).

الصـورة الذهـنية عن الغـرب :

تنوعت نظرات الفلاسفة إلى قضية الإدراك و اختلفت ما بين نظرة ترى أن المعرفة الأساسية تتأتى من الحس أولاً، ثم يتدخل العقل و الحدس أحياناً من أجل ترتيب ما وعاه الحس و نقله، و نظرة ترى الأمور بطريقة مثالية و تعتقد أن الأفكار تأتي أولاً ثم تطابق هذه الأفكار الواقع الخارجي و قد بدأت هذه الأفكار لدى أفلاطون الذي جعل عالم المثل عالما حقيقيا على حين جعل العالم الواقعي ظلالا لعالم المثل الحقيقي.

يميز هيغل بين الفكرة و التصور على أساس أن الفكرة هي التحقيق الكامل للتصور، "إن الفكرة هي الوحدة المطلقة للتصور و للموضوعية و هي الحق بذاته و لذاته. الفكرة هي الحياة. و هي الخير في المعارف و الأفعال، و هي المعرفة المطلقة التي يصلها فكر الفيلسوف"(٢).

أما ديفيد هيوم قام بالتمييز بين الانطباعات و الأفكار لأنه ذا نزعة

---

(١) جلال الدين سعيد، معجم الشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٤م، ص١٠٧.

(٢) سمير احمد معلوف : المرجع نفسه، ص١٣١.

حسية، وصل إلى أن الأفكار تتأتى من الانطباعات و الانطباعات تتضمن الإحساسات و الانفعالات و العواطف، فرأى أن إدراكات العقل الإنساني كلها ترجع إلى حسين متميزين هما الانطباعات و الأفكار، و الانطباعات هي وحدها الأصلية أما الأفكار فماهي إلا مسخ عن الانطباعات و هكذا فإن الأفكار هي مجرد انعكاسات باهتة للإحساسات على مرآة الأفكار.

كما اظهر هيوم "الشك في صحة المعرفة عن البرهان، و تلك الناشئة عن الإحساس أيضا، و من هنا يمكن أن ننعت موقف هيوم أنه حسي شكي"(١).

تتجلى أهمية أرسطو في موضوع الصورة الذهنية في دراسته المنطقية التي بحث فيها قضية التصور الذهني بعيدا عن الميتافيزيقا، و قد نظر إلى هذه المسألة وفقاً لثنائية الذات و الموضوع، و عالجها من منطق التصور و التصديق.

الحـــرية /الســـلطة:

الحرية قضية جذرية و من القضايا الأساسية التي تشغل فكر السيد حافظ وهذا ما نجده في مسرحيته الفلاح عبد المطيع فهو هنا يسلط الضوء على الطبقة المهمشة المظلومة، " مجتمعه الذي

---

(١) سمير معلوف ،المرجع السابق، ص١٢٨.

يعيش فيه كل أنواع التسلط و المحسوبية و بخاصة الطبقة التي جعلت الانسان يعيش كل مآسي الطبقة الدنيا"(١)، و يحاول ان ينتصر لها ضد عوامل القهر السياسية، الاجتماعية و الاقتصادية.

جل هموم عبد المطيع منحصرة في الفول لأولاده و الشعير لحماره فشخصية عبد المطيع بسيطة تمثل اغلبية مقهورة مطيعة، " على هامش الطريق فلاح فقير يعيش مع اسرته، و ينام و هو متعب بجوار عتبة الباب لأن غرفته صغيرة لا تسمح لعشرة أفراد"(٢)، بهذه الحكاية يحاول السيد حافظ ان يعري الظواهر السلبية المسيطرة على المجتمع و اختيار الانسان البسيط المهمش ليفجر المسكوت عنه و المتستر عليه.

السلطة في مسرحية الفلاح عبد المطيع تشكلت في شكلين، الشكل الأول تمثل في تسلط سلطة السلطان التي استغلت التخلف لإنهاكه و السيطرة عليه في سبيل تحقيق مصالحها "انت يا رجل متآمر ... تعلن العصيان ... ترفض الاستجابة و الخضوع و المثول لأوامر السلطان"(٣). هنا تدفع السلطة عبد المطيع للانسلاخ عن واقعه و يتنازل عن حريته و يسلمها لنظام سياسي يدعي

---

(١) د. نادية سعدوني : امبراطورية المسرح " دراسة نقدية في مسرح السيد حافظ"، ط١، رؤيا للنشر، القاهرة، ٢٠٢٠،ص ٩٦.

(٢) المسرحية، ص ٥.

(٣) المسرحية، ص ٢٦.

الديمقراطية و هذه الصورة يمكن استنساخها في أي وقت و أي مكان ليس من عصر المماليك فقط كما قُدِّم في المسرحية، اما الشكل الثاني من التسلط يظهر في نفسية زوجة البطل التي دائما ما تكلمه بقاموس الاحتقار و الذل و الإهانة مع تضييق لحريته.

الآخـــر (النفسى) / الهـــو (الجسمانى):

الاخر والهو قيمتين يتصارعان داخل شخصية واحدة الا هي شخصية عبد المطيع، فالآخر في شخصية البطل هو عبارة عن تلك العمليات العقلية المكبوتة التي منعت من الظهور، فبطلنا يعيش كبتا اجتماعيا، يعاني التسلط داخل البيت من طرف زوجته نفيسة " كف لاعن خداعي يا رجل يا ملعون ... يا منافق يا كسول ... يا مخادع "[١]، و خارج البيت من سلطان متجبر و مهيمن. فهو هنا اختار الانزواء و العيش داخل ذاته لأنها تمثل بالنسبة له العالم المثالي الذي يستحقه فالآخر هنا يعمل وفق مبدا تجنب الألم و العوض في عالم لا يراعي المنطق و هذا ما يسمى بالاغتراب الذاتي، و من هنا يعتقد فروم ايريك " ان الذات هي منبع الصراعات التي تنشأ نتيجة محاولة الانسان التوافق مع ذاته ...، و يتولد هذا الصراع من محاولة الذات الانعزال عن الاخرين

---

(١) المسرحية، ص ٠٦.

لتحقيق الفردية"[1]. دائما ما يخاطب عبد المطيع حماره و يحادثه كأنه يحادث نفسه " انت تفهم اكثر من أي شخص في هذه الضاحية ... انت تفهم اكثر من رئيس الشرطة، وشهبندر التجار و من ام بثينة... كنت امزح يا حماري ... انا و انت ... فانت بالطبع حماري"[2]، طبعا بطلنا لا ينتظر من حيوان اخرس الإجابة فهو طبعا يكلم الهو في نفسه (عبد المطيع الجسماني) الذي ينتظر منه الإجابة و الحلول لما هو فيه لكن البلادة و اللامبالاة سلبا لبه فلا حياة لمن تنادي.

فبطلنا وقع في هذا النوع من الاغتراب جراء شخصيته المهزوزة المترددة غير مبالية فهذا الاغتراب ولّدّ لديه ضرورة الهروب من واقع سحيق لم يستطع استيعابه و التأقلم معه.

الـــذات/الآخـــر:

تتجلى المخاتلة على مستوى الرغبات التي تتنازع و تتضارب في دواخل عبد المطيع الظاهرة فيما يلي : " يومان بلا عمل ، أنت وأنا ، (ينهق الحمار) أعرف انك غاضب عندما تكون عاطلا تغضب مني ... من الدنيا من كل شيء ... السبب ليس مني ...

(١) د، نادية سعدوني : امبراطورية المسرح، ص٩٣.
(٢) المسرحية، ص٠٦.

لست مسئولا عن شيء مما حدث أتفهم ؟ ... " [١] حيث أن عبد المطيع هنا يحاور حماره الذي لا يفهم ولا ينطق بشيء ، فهذا الحوار دليل على أن فلاحنا يخوض حوارا داخليا بينه وبين ذاته فهو مزيج من التناقضات و الرغبات المختلفة داخله , كما يرفض نفسه الانخراط ويرفض المشاركة في تغيير الواقع المعيشي وفضل اللجوء إلى عالمه الداخلي الذي بناه بنفسه داخله ، بالإضافة إلى انه يعيش منعزلا جاهلا ما يحصل من حوله مثل :"« كان عبد المطيع لا يعرف عن العالم إلا الفأس و الأرض و العمل ، لم يجلس يوما مع السلطان ... لم يتحدث مع جيرانه كثيرا ، كان يحب مرسي أبو العلا ... وكان يقول أن الجيران تجلب الأحزان ، وهكذا علمه أبوه "[٢].

ونلاحظ مما سبق أن عبد المطيع يحمل كما هائلا من التناقضات و العقد الإشكالية التي زجت به في متاهات العزلة ، التردد ، الحيرة و القلق .

الغــنى / الفقيـــر :

أن المكون الاجتماعي المتوفر في المسرحية يبرز التفاوت الطبقي

---

(١) المرجع نفسه، ص٦

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣ .

في الواقع، المعبر عنه بالشخصيات المؤدية للوظائف المرتبط وجودها أساسا بالطبقة الشعبية الفقيرة الساخطة على الوضع السائد في البلاد ، "«حيث يعد هذا الصراع أي صراع الإنسان من خلال التفاوت الطبقي وهو صراع قديم يقوم على الاستغلال التي عرفتها البشرية في أطوار حضارتها الثلاث : حضارة الرق والعبودية ، حضارة الإقطاع ، ثم الحضارة البرجوازية حيث كان الصراع بين طبقة العبيد والسادة في حضارة الرق والامتلاك وفي حضارة الإقطاع ، ثم كان الصراع بين العمال »"[1] هذا ما لخصته مسرحيتنا (حكاية الفلاح عبد المطيع) ، حيث إن هذه المسرحية فيها جملة من المفارقات أهمها الصراع القائم بين الغني والفقير، حيث تتمثل مظاهر الفقر مثل قوله"« على هامش الطريق ، فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المطيع »"[2] حيث هو نموذجا ، يمثل شريحة اجتماعية كبيرة ، المسحوقة التي تعاني الاستغلال في ظل فوضى القوانين وفوضى حياته الخاصة فهنا الفلاح عبد المطيع يعيش حالة فقر شديد مدقع ، وامرأته تعاني الشقاء معه ، مثل قوله "« رئيس الشرطة : اذا كيف تعيش ؟، عبد المطيع أجير... أنا فلاح أجير»"[3] وفي المقابل هذا الفقر يوجد الترف حيث يعيش السلطان في قصره بترف وينعم هو –السلطان- بثرائه

---

(١) المسرحية، مرجع سابق، ص٤٣
(٢) المرجع نفسه، ص٥
(٣) المرجع نفسه، ص٢٥

وأمواله مع وزرائه وكتابه أي الأغنياء مثل قوله "«كان القصر مضيئا »"[1]وهي عكس الطبقة الكادحة والفلاحين .

كما إن إقامته في الريف ذات دلالة قوية على التفاوت الطبقي حيث أن شخصية الفلاح عبد المطيع يعيش في كوخ في الريف ، يسعى لإيجاد لقمة العيش مثل الراوي في «الكوخ» .

الراوي : "«يعيش على هامش الطريق ، فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المطيع .

الكورس: "(يزرع القمح ،يحصد الحب ،يوزع الابتسامات ويشتري زقزقة العصافير بأغاني الحصاد)»"[2].

الراوي "« يغني لأطفاله كل مساء ، ينام وهو متعب بجوار عتبة الباب، الآن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد »"[3]

إن إن هذا الوصف للمحيط الذي يعيش فيه عبد المطيع وأم بثينة وخصوصا منطقة الريف ، هي من مظاهر اجتماعية التي يحكمها الفقر والحرمان والحاجة من خلال إدراج الشخصيات في المحيط يعاني المأساة الاجتماعية في المقابل أشخاص يعشون الرفاهية بدون وجه ، وقد حقق شكل من أشكال "ثنائية ضدية تمثل المستوى المعيشي الذي يفصل بين طبقتين طبقة المترفة و أخرى تعاني الضنك.

---

(١) المرجع نفسه، ص٢١
(٢) المسرحية، ص٥
(٣) المسرحية، ص٥ ، ٦

المكان: القرية / المدينة"

بعد عنصر المكان ذات أهمية كبيرة باعتباره كمكون بنائي وأساسي في الإنتاج الإبداعي المسرحي ، حيث هو طرف فعال في المشكلات الدرامية .

أن بناء المكان في " مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع " لا يخرج في اغلب الأحيان عن مجرد كونه معادلا للفضاء الحقيقي الجغرافي الذي يتولد عن طريق الحكي ذاته حيث أن فضاء يتحرك الأبطال ، أما حضور الفضاء المجازي فانه يقتصر على بعض الوقفات القصيرة النادرة بحيث فسح المجال لتواجد بعض الأمكنة و الفضاءات الرمزية بدلالاتها الإيحائية العميقة والآن محور اهتمام الدراسة حول الثنائيات سيتم دراسة المكان وفق ثنائية (القرية/ المدينة). ينتقل السيد حافظ بالقارئ عبر فضاءات مختلفة (القرية ، المقهى ،القصر،الكوخ ، الغرفة ، السجن ، المدينة ..) تبعا لتغير الحركة الزمنية وتسلسلها وكذلك تطور الشخصية المسرحية بأفكارها ومواقفها.. وتبعا لما رسمناه في بحثنا هذا من محولة لرصد وإبراز المظاهر المختالة في المكان أي التقابل المكاني . أن التطور المكاني في النص المسرحي يرتبط ارتباطا وثيقا بفكر الفلاح عبد المطيع وتطور الأحداث الدرامية بين (القرية/ المدينة) حيث هناك علاقة توتر بين عالم «الريف ونقائه وبساطته ، من جهة أخرى بين عالم المدينة (القصر)- الترف-

بضجته وتلوثه وتعقيده فينطلق المؤلف في رصد مختلف الأمكنة داخل النص الدرامي المسرحي من (الكوخ) الفلاح عبد المطيع "«الجوقة : لتبدأ الحكاية ، الراوي : في الكوخ ، الكورس : على شاطئ النيل»" [1]ثم ينتقل إلى المدينة من اجل إيجاد الشعير لأولاده وحماره مثل حواره مع فاطمة مثل: "«إلى أين أنت ذاهب ، عبد المطيع : إلى السوق ، سأذهب ولن أتأخر »"[2] و"« الإضاءة تختفي يظهر الطريق العام ... والسوق وقد ظهر الناس بملابس سوداء»"[3] فهذا السوق موجود في المدينة حيث ساهم هذا الأخير في تشكيل الوعي الثوري لدى عبد مطيع في عقله الباطن فينتهي به المطاف في السجن بجريمة لم يرتكبها حيث مكث فيه سبعة أيام وخرج بعدها كي يرتاح فدهب في غيبوبة طويلة ، وخلال غيبوبته يخرج إلى الشارع بملابسه التي صبغها بالأسود ، فيقبض عليه مرة أخرى لأنه لم يخلع ملابس الحداد ثم بعدها يعين بمنصب قاضي القضاة ، حيث فضل أن يخلع ملابسه ويكون من العراة ، مثل"« غرفة السجن وقد دخل عبد المطيع وهو يصرخ »"[4] ، هنا يعود الفلاح من فضاء المدينة والسجن إلى فضاء القرية بعد القبض عليه في المرة الأولى مثل : "«فاطمة

---

(١)المسرحية، ص٥
(٢) المرجع نفسه ، ص٩
(٣) المرجع نفسه ، ص٣
(٤) المرجع نفسه ، ص١١

هذا صوت حماره ، أم بثينة: من؟ فاطمة : عبد المطيع ...(يدخل عبد المعطي على حماره وخلفه مجموعة من الناس ترتدي ملابس سوداء) »"[١] يظل السيد حافظ ينتقل من الريف إلى المدينة إلى السجن إلى القصر ثم يعود بنا إلى الريف .

ثم ينتقل بنا إلى المقهى حيث نجد كل من رجل ١ والرجل٢ والرجل٣ يتناقشون حول عبد المطيع الذي أصبح رمزا وزعيما للحركة المناهضة مثل (على المقهى يفضل الديكور التجريدي البسيط)"[٢].

فالأماكن الموجودة في المسرحية تهدف إلى إفادة القارئ في فهم أحداث المسرحية ومصمم الديكور في بناءه للديكور .فمعظم أماكن المسرحية كانت القصر- أين كانت اجتماعاتهم – وفي الكوخ وفي مكتب رئيس الشرطة ، فهده الإرشادات المسرحية توضح لنا أن المؤلف يتميز بالدقة وصفه للاماكن كالكوخ البسيط ، والكوخ الأخر التي تحيط به الشجرة ، وقاعات القصر الفخمة ، إلا أنه مهما يكن الوصف الذي يصيغه المؤلف للمكان الذي تجري فيه الأحداث فان ذلك لا يكفي لإدراك تفاعل الشخصيات ، مما يضطر القارئ إلى الاستعانة بما يوفره لنا الحوار من علامات تدل على المكان.

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣٠
(٢) المرجع نفسه ، ص٣٥

ثنائية الماضي / الحاضر:

حاول السيد حافظ أن يخلق عالمه المتميز، وذلك باستعمال تقنيات سردية خاصة تطمح إلى التفاعل مع التراث ومع الفضاءات التاريخية في الذاكرة الجماعية للأمة ، وذلك من خلال توظيف استرجاعيا. وما الاسترجاع إلا تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها الرجوع بالذاكرة إلى الوراء لغايات فنية وجمالية ، وهي تقنية تساهم في نمو الأحداث وتطورها . فالكاتب ينتقل بين زمني الحاضر والماضي، بحيث لا نعيش الزمن بوصفه استمرار بل هناك تقاطعات وقفات وقفزات تتم على مستوى السرد.

إن مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) تبنى على خطين متوازيين احدهما سرد للأحدث الآنية حيث يبدأ الراوي بتقديم الحكاية مثل قوله " «سيداتي ... سادتي ... هذه الليلة ...سنعود إلى الوراء ، إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة ، يهان كان الإنسان الحيوان، قوي النفوذ والسلطان ، هذه الليلة نقدم لكم حكاية ، وحكايتنا ليست عن هاملت أو هنري أو حتشبسوت أو نابليون ... أو أي ملك من ملوك الأرض»"(١) ثم يعود بنا السيد حافظ إلى الزمن الواقع مثل منافسة التي جرت بين الراوي والجوقة حول عبد المطيع مثل "«ولقد بدأت الحكاية مند

---

(١) المسرحية، ص٥

يومين»"[1] ولكن سرعان ما يغادر بنا من هذا الزمن مثل :"« لنعد إلى الحكاية : لماذا تم القبض على الفلاح عبد المطيع المسكين»"[2]. حيث أكمل الراوي سرد الحكاية وما حدث مع عبد المطيع بعد القبض عليه .استخدم أيضا السيد حافظ تقنية الفلاش باك ويتجلى ذلك في قص عبد المطيع لقصته أمام عرش السلطان قنصوة الغوري مثل : "« السلطان: (يضحك) لقد أعجبتني قصتك عندما سمعت بها قرر تعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة »"[3]. ومن هنا نقول أن الزمن في المسرحية لا يمشي بخطية بل هو متشظي ، حيث تخلص السيد حافظ من القواعد الأريسطية واستخدام أسلوب جديد في الكتابة في إطار التجريب لكسر السائد المألوف.

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢١
(٢) المسرحية، ص ٢١
(٣) المرجع نفسه، ص٤٢

الفصل الأول

النص الغائب في مسرحية

حكاية الفلاح عبد المطيع

الفصل الأول

النص الغائب في مسرحية
حكاية الفلاح عبد المطيع

أولا : الخطاب المسرحى في المسرحية

١- نص المسرحية والتيار التجريبى.
٢- تعريف الخطاب.
٣- تعريف الخطاب المسرحى .
٤- طبيعة الخطاب المسرحى في المسرحية.
٥- الإشاريات الزمنية والمكانية في المسرحية.
٦- الإشاريات الشخصية في المسرحية.
٧- أفعال الكلام في الخطاب المسرحى للمسرحية.

ثانيا : الخطاب غير المنطوق في المسرحية

١- العلامات التواصلية غير الكلامية.
٢- ملامح شخصيات المسرحية .
٣- النموذج الفاعلى .
٤- الحيز الشخصى.
٥- الإضاءة و المؤثرات الصوتية.
٦- الديكور و الازياء.
٧- اللباس

١.التـــيار التجريبى في المسرحية :

ينتمي نص المسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع للمسرح الكوميدي التجريبي ،وهو" تيار اجتاح مفاهيم العالم حول الأدب و المسرح ، مبعثه التمرد على القديم والتجريب لخلق حالة من الغرائبية والخروج عن السائد المألوف ، فالتجريب في معناه الحقيقي هو تصادم بلائحة طويلة وعريضة من الممنوعات والمحظورات والمحرمات ، فلأمر يتعلق بكتابة مالم يكتب وبتقديم ما لم يقدم ، والدخول في الفضاءات الجديدة ، وهو ينطلق من نزعة علمية خالصة لا ينطلق من الذات ولكن من الأشياء ، وبذالك فهو ليس رؤية وإنما هو فعل الاستنطاق من الذات ولكن الأشياء ، ولاستخراج القواعد والقوانين التي تسكنها"(١) .

مفهوم المسرح التجريبى:

في الواقع انه من الصعوبة إيجاد تكوين محدد لمفهوم المسرح التجريبي ، إلا أن الجميع يتفق على انه خروج عن المألوف . ويعرف معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية المسرح التجريبي

---

(١) ينظر : عبد الكريم برشيد : المسرح والتجريب والمأثور الشعبي "بين الفن وصناعة والعلم والايدولوجيا "، مجلة فصول ، المجلد الثالث عشر ، العدد٤ ،١٩٩٥، ص ١٦.

بأنه " المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور ... الخ . أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي، لا يقصد تحقيق نجاح تجاري ، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية ، وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع و الخروج إلى منطقة الخيال بل والمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان "(١) ، ويعرفه «بافيس» بأنه " مسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير العمل على ممثل ، والطرح للتساؤلات حول مكونات الفعل المسرحي "(٢). ومنه إن التجريب هو محاولة جادة للخروج من المملوكية إلى الحرية ، فالتجربة حرية بالأساس وهذه الحرية تقوم أساسا على الاختلاف وعلى محاولة النفاذ إلى الجانب الأخر..

خصائص التجريب في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع :

التيار التجريبي كنهاية تاريخية للبحث عن الذات ، ومواجهة الإنسان لقضاياه والتعبير عن هواجس النفس ، والأزمات التي تحكم الخناق على الروح الاستمرار والتجديد هي الحاجة إلى إيجاد وسيلة للتعبير عن المخاوف ، ويمكننا تحديد خصائص التجريب

---

(١) حمادة إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية ، القاهرة ، دار المعارف ، د ط ، ١٩٨٥ ص٢١٨

(٢) حافظ بلال : ملاحظات عن التجريب في المسرح ، مجلة فصول ، المجلد١٣ ، العدد ٤ ، ١٩٩٥ ص٢٥

التي استعملها السيد حافظ في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع على النحو التالي في النقاط التالية :

- **تجاوز المألوف : أي تجاوز كل ما هو سائد ومتوارث ،والإتيان بالجديد واختراق الثوابت حيث كسر السيد حافظ القواعد الأرسطية وجعل الزمن في المسرحية متشظى ومن خلال استخدامه تقنية الفلاش باك واستعمال (الكورس الحر) الذي يظهر في عدم وجود أماكن محددة أو ثابتة كما في المسرح اليونانى .**
- **إعطاء الدور الريادي للمخرج : أي إعطاءه الدور المسيطر عل العملية المسرحية برمتها وهذا ما فعله السيد حافظ في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع حيث افسح المجال للمخرج لكى يثبت جذوره في تربة المسرح ، ولم يركز كثيرا على إعطاء الكثير من الإرشادات المسرحية أيضا ولم يركز على التفاصيل في الاضاءة والمؤثرات الصوتية وتركها للخيال المخرج.**

٢. تعريف الخطاب :

يعد الخطاب من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية ولقيت إقبالا واسعا من قبل الدارسين والباحثين والخطاب ليس بالمصطلح الجديد ولكنه كيان متجدد ذو استعمالات عديدة يشتمل على مجالات واسعة من الانشطة التداولية السينمائية الاجتماعية

النفسية الاسلوبية، افتقد حظي بتعريفات متعددة بتعدد التخصصات وزوايا الرؤيا .

قبل ان نستجمع محددات الخطاب المسرحي علينا ان نتساءل ما دلالة الحطاب ؟ وعلى هذا الأساس فالخطاب يكون رسالة لها بداية ونهاية أو كلاما له اولا وله أخر، وكل خطاب له اتجاه معين. ورغم قدم جذور هذه الكلمة في الثقافة العربية فإن استخداماتها المعاصرة بوصفها مصطلحا له اهمية متزايدة تدخل بمعاينها إلى دائرة "الكلمات الاصطلاحية التي هي اقرب إلى الترجمة والتي تشير حقولها الدلالية إلى معان وافدة ليست من قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية فما نقصد بالكلمة المصطلح (الخطاب) هونوع من الترجمة (Discourse) في الانجليزية ونظيره (DISCOURS) في الفرنسية ، (Diskurs) في الألمانية"[١] .

تنوع مفهوم الخطاب عند العرب تنوعا واضحا لاختلاف ميولالتهم فلم يخرج "ابن منظور" في تعريفه لمصطلح الخطاب وتحديد مفهوم عن دلالة الكلام ومعايره ، وهو ما ذهب اليه كثير من علماء اللغة قديما وحديثا ، يقول ابن منظور « الخطاب والمخاطبة مراجعة وقد وخطابه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان

(١) جابر عصفور: أفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا ، دمشق ،ط١سنة ١٩٩٧ ص٤٧

والخطابة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر واختطب يخطب خطابة ، واسم الكلام الخاطبة ... و ذهب أبو إسحاق إلى الخطبة عند العرب : الكلام المنشور المسجع ، ونحوه ، وفي تهذيب "

الخطابة مثل الرسالة التي لها أول و أخرى »[١] .

فقد عد الرازي صفة فصل الخطاب " من الصفات التي أعطاها الله تعالى لداود معتبرا إياها من علامات حصول على قدرة الادراك و الشعور .... لان فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبال ويخطر في الخيال بحيث لا يختلط شيء بشيء، نجد أن المعاجم اللغوية العربية تعطي بعض المفاهيم التي تجعل الخطاب كلاما يحصل يحمل دلالات معينة تحيل إلى عدة معان منها :

" الشأن أو الأمر الذي تقع فيه المخاطبة سواء صغر الامر أو عظم فيقال « خطب وخطوب و قيل : هو سبب الأمر ، يقال ما خطبك ؟ أي ما أمرك ونقول هذا خطب جليل وخطب يسير»[٢] وفي القاموس المحيط يعرفه " محمد بن يعقوب الفيروز ابادي" انه

---

(١) ابن منظور : لسان العرب ، ج٥ ، دار صادر للنشر ، بيروت ، لبنان ، طبعة سنة ٢٠٠٣ ، ص٣٥٩ ،مادة (خطاب).

(٢) ابن منظور، مرجع سابق ، ص٣٦٠.

مراجعة الكلام"[1].

اما المعجم الوسيط فلا يشر إلى تطور هذه الكلمة في العربية المعاصرة ، وانما يكتفي بتفسير الخطاب بالكلام دون تقيد نوع الكلام والخطاب بمعنى الرسالة[2] ويظهر من المعنى اللغوي للخطاب اقتصار مفهومه على اللغة المنطوقة في حالة المحاورة، ويضاف إلى اللغة المكتوبة في حالة المراسلة و كان التواصل في مفهوم هذه الكلمة أمر أساسي في تحقيق معناه.

تعريف الخطاب اصطلاحا :

يعرف " ابراهيم صحراوي " في كتابه " تحليل الخطاب " أن هذا المصطلح نمى وتطور في ظل التفاعلات والدراسات اللغوية الفرنسية ولاسيما بعد ظهور كتاب دي سوسير" (محاضرات في اللساينات العامة) لما فيه من مبادئ اساسية ساهمت في توضيح مفهوم الخطاب ، واهمها تفريقه بين الدال والمدلول ، واللغة كظاهرة اجتماعية والكلام كظاهرة فردية أو بلورته لمفهوم النسق

---

(١) محمد بن يعقوب الفيروز أبادي ، قاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط١ سنة ١٩٩٥ ص٨٣ لمادة الخطاب

(٢) إبراهيم مصطفى وآخرون : معجم الوسيط ،ج١ ، دار الدعوة ، للطباعة والنشر والتوزيع ، ص٢٤٣

أو النظام الذي تطور فيما بعد إلى بنية[١]. ومن بين التعاريف التي قدمت الإحاطة بالمصطلح والتي تبدو في عمومها تعاريف جزئية تضيء جوانب مفردة من هذا المفهوم الا ان تقديمها معا لا يتم على الاختلاف الموجود بينها بقدر ما يتم عن تكامل متدرج الذي يصبو إلى الإفصاح عن ماهية الخطاب ، هو « الخطاب في اللغة هو ما يكلم به الرجل صاحبه ونقيضه الجواب ،[٢] وهو في المعنى العام الشائع الكلمة : النص الذي يقال للآخرين شفاهيا أو كتابيا بهدف عرض فكرة ما أو شرحها أو الإقناع بها»[٣] ويعرفه باتريك شارود "charaudeau" « ما يكون من الملفوظ أو حديث في المقام تخاطبي وان هذا الملفوظ أو الحديث يستلزم استعمالا لغويا عليه اجماع »[٤] أي تواضع عليه المستعملون اللغة وان هذا الاستعمال يؤدي دلالة معينة أما "غريماس""griemas" يعطي معنى للخطاب « لما يجعله مرادفا للنص مستندا في ذلك إلى ان معظم اللغات الاوربية لاتتوفر على لفظ يقابل "discours"

---

(١) ينظر : إبراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب ، دراسة تطبيقية ، دار الأفاق ، الجزائر ط١ سنة ١٩٩٩ ، ص٩

(٢) ينظر : ماري إلياس ، حنان قصب المعجم المسرحي مفاهيم مصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان الناشرون ط١، سنة ١٩٩٩ ص٩.

(٣) ماري الياس ، مرجع سابق ، ص ٩ .

(٤) بشير برير: تعليمية الخطاب العلمي ، بمجلة التواصل ، جامعة عنابة ، الجزائر عدد ٨ جوان ٢٠٠١ ص٧٥.

بالفرنسية "discoures" بالانجليزية ويشير إلى ان الخطاب والنص تستعملان للدلالة على الممارسات الخطابية غير لغوية كالأفلام والطقوس والقصص المرسومة »[1].

٣. تعــريف الخــطاب المسرحــي :

يعرفه "غسان غنيم" بقوله « الخطاب المسرحي يختلف عن بقية أنواع الخطاب في انه يقدم عبر وسيط ، يشكل فيه مثلا الشخص الغائب ، الحاضر الذي يقدم الأحداث والمتلقين بينما يختفي هذا الوسيط براعة تامة في الخطاب المسرحي »[2].

في حين يؤكد " باتريس بافي " ان الخطاب المسرحي يختلف عن الخطاب اليومي العادي أو الادبي حيث يقول « التحقيقية ، أفعال تحقق لدى قولها ، وقدرته رمزايا على انجاز فعل ، وفي المسرح نلاحظ وجود تقليد أو اتفاقية ضمنية تقول (قول هو الفعل)»[3] وبالتالي ان تطابق الأفعال والأقوال أو بالأحرى انسجام الفعل مع القول حيث لا يجب ان يخرج عن صيغة الدلالية .

---

(١) نوال بو معزة : مطبوعات الجامعية ، مقياس تحليل الخطاب ، كلية الأدب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية الإسلامية ، قسنطينة ، ٢٠١٢ /٢٠١٣ ص٦٤.

(٢) غسان غنيم : الخطاب في المسرح ، مجلة الأثر، العدد الخاص أشغال الملتقى الدولي الرابع تحليل الخطاب، سوريا، ص٢٨٨.

(٣) باتريس بافيس : معجم المسرح ، تر : ميشال ف خطار المنظمة العربية للترجمة ، ط١ ، بيروت ، شباط (فبراير ٢٠١٥)، ص١٨٠ .

اما "حشلافي الخضر" فيرى ان الخطاب المسرحي لا يلزم لكنه يقترح معاني ومنها :

«محاولة الوصول إلى دلالة نهائية معينة ، سيؤدي إلى فتح متاهات و إنزالاقات دلالية
لا حصر لها ... فكل شيء يخفي داخله سرا ، وكلما تم الكشف عن سرها فان هذا السر سيحيل إلى سر اخر، ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي »[١] ومنه فان الخطاب المسرحي لابد أن يشمل في الوقت نفسه ، العرض المسرحي والنص الدرامي، الذي ينتظر حالة لبيان في الشهد. كما يؤكد " الأنصاري " أن الخطاب المسرحي يتجسد من خلال : « عملية مسرحة النصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن وليس النص المكتوب فقط بل يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي، باعتبارها الأثر المكتوب وهو رموز بصرية تظل بحاجة إلى تجسيد سواء صوتيا أو حركيا عبر تفعيل العلامات المخزنة بداخلها »[٢] فالخطاب المسرحي يجمع بين النص أي اللغة المكتوبة والدلائل والعلامات التي يولدها العرض المسرحي بتداخل وتضافر عوامل متعددة منها ما هو سمعي و ما هو بصري .

---

(١) حشلافي الخضر : سيمولوجية الخطاب المسرحي ، جامعة الجلفة د ت ، ص١.
(٢) حسين الأنصاري : الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين المدونة المكتوبة وفضاء النص ، قسم الفنون والدراسة النقدية الأكاديمية العربية المفتوحة ،ص١ .

٤.البعد التداولى وطبيعة الخطاب المسرحى في المسرحية:

لدراسة طبيعة الخطاب المسرحي يجب التعرف على المرسل في مسرحية(حكاية الفلاح عبد المطيع) زعلى المرسل اليه ، وعلى العناصر التي تدخل في عملية التواصلية ،فالارسال له مصدران: الاول يتمثل في المؤلف المسرحي ، والثاني يتمثل في الخطاب الذي يحدث بين الشخصيات المسرحية .

يتجلى خطاب المؤلف المسرحي في الارشادات المسرحية والتوجيهات ، وهذه الارشادات المسرحية قد لا تكون لها علاقة بالحوار المسرحي ، وهذاما نجده في الفصل الاول منالمسرحية "« ضوء على المسرح ... يظهر باب كوخ بسيط ....وكوخ اخر ، وشجرة قدبدأتتسقط أورقها»"(١) وفي الفصل الثاني "«(ضوء على القصر والوزير وقد اجتمع بالمستشارين)،(يفضل الديكور المتحرك البسيط – المجرد وقطع الإكسسوار البسيطة »"(٢)

فهذه الارشادات تساعد القارئ أو المتلقي على معرفة السياق العام للمسرحية حيث من خلالها يوضح لنا المؤلف ان بيئة الريف البسيطة هي رمز للطريق الصعبة ورمز للصمود والتضحية أم للمدينة التي يوجد فيها القصر فهي رمز للترف والثراءرغم أن

---

(١) المسرحية ، ص٦

(٢) المرجع نفسه ، ص٢٢

الكاتب المسرحي لميكثر في وصف القصر كثيرا .
بالإضافة إلى وصف الأماكن نجد وصف وضعيات الأشخاص . فهوخطاب موجه إلىالقارئ والى المخرج ، فالهدف منه إثراء معارفه ليتعرف على أبعاد هذه الشخصيات .
فنجدالوصف الخارجي مثل :"عيناه مسجدان ، يداه صلبتانغرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد"[1] .والوصف الداخلي في مواضع اخرى مثل :(تبكي ، تضحك بثينة [2]، يحدث نفسه)[3] كما ذكرالكاتب بعض المعطيات للتعرف على تفاعل الشخصيات وهي على شكل افعال وتاتيبين قوسين مثل :(تجري وهو امامها)[4](يطرق على احدى النوافد)[5](يقترب من امه)[6]
فهذه المعطيات جاءت في النص المسرحي إلى غاية نهايته المسرحية .
يستعمل المؤلف قنوات لتوصيل افكاره منها الحوار الداخلي أو الفردي الذي يكشف عما يدور في فكر الشخصية من افكار ومشاعر وهدا ما نجده في مسرحية هندما كان عبد المطيعيكلم

---

(١) المرجع نفسه ، ص٦
(٢) المرجع نفسه ، ن ص
(٣) المرجع نفسه ، ن ص
(٤) المرجع نفسه، ن ص
(٥) المرجع نفسه ، ص٩
(٦) المرجع نفسه ، ص١١

نفسه« يجلس يحدث نفسه »«يومان بلا عمل ، انت وانا ، اعرف انك غاضب عندما تكون عاطلا تغضب مني »[١].فإستعمال هذا الحوار عملية مقصودة من المؤلف الذي يريد تبليغ خطاب خاص للمتلقي كونه يترك أثرا في نفسيته، فالعواطف والخواطر يستحيل تجسيدها الا عن طريق الحوارالفردي الذي يعبر عنها .

اما الاشاريات الشخصية تتمثل في الضمائر اثناء استعمالها في وضعيات خطابية وتعبرعن الذاتية في اللغة ، غير انه في بعض الحالات يخضع استعمالها لبعد الاجتماعي أوالسياسي مما يؤدي إلى تغيير دلالتها وفي الحوار الذي دار بين عبد المطيع "« لم اعلم بأنناسنقابلكم حتى نرتدي ملابس تليق بمقام وتليق بالمناسبة»"[٢] .

نلاحظ أن عبد المطيع في خطابه استعمل ضمير الجمع "نستقبلكم"، حيث خطابه بصيغةالاحترام ، فاطلاق ضمير الجمع على المفرد قد يكون على الرهبة والخوف أو الاحترام ، كماان الاستعمال التداولي للاشارياتالداتية يخضع ايضا لعامل اخر و المتمثل في " ميزانالقوة " بيت الشخصيات المسرحية ، حيث تكون للشخصية القوة اللازمة لنفيد الاوامر كالحديث الدي دار بين

---

(١) المسرحية ، ص ٦

(٢) المرجع نفسه ، ص١٩

عبد المطيع ورجلان من الشرطة .
الشرطي ١: انت؟
عبد المطيع : يرتجف في يديه كوب الشاي ، انا؟
الشرطي ٢: نعم، انت .
عبد المطيع : اهلا وسهلا... خيرا.
الشرطي ١: هلأنت فرح وسعيد ؟(١)
عبد المطيع : نعم سعيد جدا وفرح للغاية ... الحمد لله ظل مولانا قنصوة الغوري .

بمجرد نطق المرسل بصيغة الأمر يضفي على نفسه الأمر، ويلزم إليه بطاعته ويستجيبلطلبه حيث يضعه في مرتبة المأمور، فقد انتقى المؤلف بعناية فائقة للشخصيات مسرحيته. وتكمن الصفات المميزة لهذه الشخصيات عن بعضها في أدوارها الوظيفية ، وفي ملامحهاومستوياتها الاجتماعية والثقافية ، فمواقف الشخصيات وقناعتها هي التي تحرك سير الأحداث.

٥.الاشارات المكانية والزمانية في المسرحية:

الخطاب عامة له ابعاد تداولية الغرض منها التأثير في المتلقي على أي مستوى كان داخل النص أو خارج نص والكاتب وهو

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٨

يعرف بالمكان أو يشير إلى الزمان يريد ان يزود القارئ بمعارف تجعله اكثر ادراكا للحدث لان المكان والزمان يصبحان جزءا من السياق الذي تجري فيه الاحداث ولا يمكن فهم هذه الاحداث إلا ضمن سياقاتها المختلفة ومن هنا يكون للاشاريات المكانية والزمانية دورها في وضع القارئ في سياق النص، الإشاريات الزمانية : لحظة التلفظ " هي المرجع ولهذا يجب ان نربط الزمن بالفعل ربطا قوي في المرحلة الأولى ونربط كذلك بين الزمن والفاعل لاهميته الكبيرة ، في المرحلة الثانية"(١) .

أما الإشاريات المكانية : " فهي عناصر إشارية إلى أماكن يعتمد استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتكلم وقت التكلم أو على مكان اخر معروف للمخاطب أو السامع ويكون لتحديد المكان ، أثره في اختيار العناصر التي تشير اليه قريبا أو بعيدا أو جهة ويستحيل على الناطقين باللغة أو يستعملون أو يفسرو الكلمات مثل هذا وذلك ، هنا وهناك ونحوها إلا إذا وقفوا على ما يشير إليه بالقياس إلى مركز الاشارة إلى المكان ، فهي تعتمد على السياق المادي المباشر الذي قبلت فيه ، فعبارة –احب ان اعمل هنا – تعني: احب ان اعمل في هذا المكتب ، اوفي هذه المدرسة

---

(١) عبد الهادي الشهيري : إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديد المتحدية ، ط١ ،٢٠٠٤ ص٨٤

أو في هذا المبنى ، فكلمة «هنا» تعبير اشاري لا يمكن تفسيره إلا بمعرفة المكان الذي يقصده المتكلم لإشارة اليه " [١] .

لذا نتوقف عند هذه السياقات المكانية و الزمانية ، في مسرحية السيد حافظ "حكاية الفلاح عبد المطيع ، حيث وقعت الاحداث في اربع اماكن كانت قد تطلبتها الكتابة المسرحية.

١) الموقع الاول : في الريف وبضبط في كوخ الفلاح عبد المطيع والتى هى عبارة عن قرية صغيرة في القاهرة .
٢) الموقع الثانى : المدينة التى تعمها الفوضى والحزن الذي كان طاغى تعسفا على سكانها والمقهى الذي تم فيه القبض على عبد المطيع .
٣) الموقع الثالث : قصر الملكة بفخامته ومكتب رئيس الشرطة .
٤) الموقع الرابع : السجن الذي عقب فيه عبد المطيع .

حيث ساهمت هذه الاماكن في تطور احداث المسرحية سواء من خلال تحليل خطاب الشخصيات مثلا في قول الكاتب "« ضوء على المسرح ... يظهر باب كوخ بسيط ...وكوخ اخر وشجرة قد بدات تسقط كل اورقها ، وظهور عبد المطيع ينظر إلى النافدة الاخرى يلتفت يمينا ويسارا ثم يجلس ويحدث نفسه »" [٢] وايضا "« الاضاءة تختفي يظهر الطريق العام ... والسوق وقد ظهر الناس

---

(١) محمد احمد نحلة : افاق جديدة في البحث، دار المعرفة الجامعية ، د ط ، ٢٠٠٢، ص٢٦

(٢) المسرحية ، ص٦

بلابس سوداء ، لا يلاحظ عبد المطيع ايا منهم ... يقف ينظر يمينا ويسارا »"[١] ، وأيضا في الفصل الثاني : "«ضوء على القصر و الوزير وقد اجتمع المستشارين»"[٢] وهنا ايضا "« ضوء على قلب متصف المسرح ... مكتب رئيس الشرطة وقد امسكوا عبد المطيع امام رئيس الشرطة »"[٣] . فنلاحظ هنا الاماكن التي دارت فيها الاحداث المسرحية تخضع لحاجيات المسرحية من خلال سير احداثها فهو يصف هذه الأماكن ما من شأنه افادة القارئ في فهم احداث المسرحية ومصمم الديكور في بناء الديكور.

٦. الإشـــارات الزمـنيـة للخـطـاب:

يرتبط الزمن في المسرح بعناصر عديدة ومتنوعة منها تحديد أبعاد الزمن في العمل « زمن امتداد العرض المسرحي وزمن امتداد الفعل الدرامي ، والزمن في نص العرض، ايقاع النص ، والعرض ، ايقاع الكلام والحركة على الخشبة »[٤] فهو يعتبر من المكونات الرئيسية للنص والعرض المسرحيين وما سنعالجه في

---

(١) المرجع نفسه ، ص١١
(٢) المرجع نفسه ، ص٢٢
(٣) المرجع نفسه ، ص٢٤
(٤) احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، مقاربة تداولية لمسرحية حنبعل لتوفيق المدني ،أطروحة دكتوراه كلية الأدب واللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها جامعة لجلالي اليابس ، سيد بلعباس2013-2014 ، ص٣٣٣

هذه الدراسة هو زمن النص اي زمن الخطاب في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) حيث اشار " بينفيست " إلى الزمن في اطار حديثه عن علاقة المتكلم بالزمن بتقسيمه للزمان إلى ثلاثة اشكال:

- **الزمن الطبيعى للعام : وهو زمن استمراري ومنتظم يتميز بالخطية واللانهاية وهو مرتبط بمدى احساس الانسان وادراكه من انسان لاخر ومن محيط اجتماعى طبيعى لاخر.**
- **الزمن التاريخى : وهو يرتبط مباشرة بحياة الإنسان بالإعتبارها مجموعة متتابعة الأحداث منذ الولادة حتى الوفاة ، اد يمكن للانسان ان يحول بفكره في اتجاهين متعاكسين من محور الزمان من الماضى إلى الحاضر والعكس ، عن طريق الذاكرة (١) ، ويشير "بنيفنيست " إلى أن الأحداث ليست هى الزمن ، انما هى متضمنة الزمن.**
- **الزمن اللغوي :" والمتمثل في زمن الخطاب أو لحظة التلفظ أو زمن الحديث كما يسميه " بنيفنيست " الذي يشكل مرجعيته ، أما الأزمنة الأخرى والمقصود بذالك الماضى بكل تفرعاته وكذالك المستقبل أيضا فتحديدها يتم من خلال علاقتها بالحاضر" ، وعلاقة هذا الزمن بالزمن التاريخى هو أن الأول بامكانه ان يقع في أي نقطة من الزمن التاريخى.**

ويعتبر زمن الخطاب الخط الفاصل بين الزمن المنقضي (الماضي) وغير المنقضي. واللغة لا تصغ الزمنين في نفس مستوى زمن الخطاب ، إذ يكون احدهما في الأمام والأخر في الوراء وعلى حساب " بنيفنيست " ويتجلى الزمن في اللغة عن طريق قرائن

---

(١) عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف ، الجائر ،ط٢ ،سنة٢٠٠٣ ص٨١،٨٠

نظيرة بجوار الأفعال سواء عن نهايتها أو عن طريق الظروف ، وهذه الظروف بالذات أطلق عليها مصطلح مبهمات " الزمن " ومنها " الان ، اليوم ، غدا، امس ، الاسبوع الماضي..".

والزمن يتحدث فيه المتكلم ، وهو محور ترتيب مختلف مبهمات الزمنية وهي :

١. المبهمات التزامنية : وتتمثل في تلك الظروف التى يقترن استعمالها ودلالتها بالحاضر مثل " الآن ".

٢. المبهمات القبلية : وهى الدالة على الزمن المنقضى مثل " البارحة والاسبوع ،والماضى ،والسنة الماضية ".

٣. المبهمات البعدية : وهى تدل على زمن الحدث غير المنقضى مثل : " غدا والاسبوع المقبل ، و السنة القادمة " [١].

كما نجد العلاقة بين المبهمات الزمانية وزمن الخطاب ، ويكون ذلك من خلال ما يشير اليه المؤلف في بعض الملاحظات المسرحية واثناء حوار الشخصيات فنجد مثالا في بداية المشهد الاول من الفصل الاول بعض ارشادات المؤلف في بغض من المبهمات الزمانية مثل "« يغني لاطفاله كل مساء »" [٢] و ايضا نجده "« خرج صاحبنا في الصباح »"[٣] "«انت مثل أبي الأن تماما »"

---

(١) احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، ص٣٣٣

(٢) المسرحية ، ص٥

(٣) المرجع نفسه ، ص٦

[1] ، "« منذ ليلتين ، كان القصر مضيئان ، ومانت الاجتماعات وانعد إلى الحكاية : لماذا تم القبض على عبد المطيع المسكين ، لم يعرف ماحدث في قصر السلطان أو في المدينة ...»"[2] ، "« يومها كان الوزير يجتمع مع المستشارين »" [3]

وكذالك "« حكموا علي بخمسين جلدة كل صباح ومساء لمدة اسبوع »" [4] كما تتحدد العلاقة بزمن الخطاب و بالمبهمات الزمانية على معرفة الخطاب المسرحي ومدة سير الاحداث فحينها يقول الراوي : "« ويغني لاطفاله كل مساء »" [5]

يقول مهند أيضا "« سأتركك الأن وسأذهب للسوق »"[6]

وهنا أيضا "« لن أتأخر ... سأحضر حالا »"[7] ، وأما الإشاريات الدالة على القبلية فنلاحظ لفظة هذه الليلة مثل قول الراوي : "«سيداتي.. آنساتي.. سادتي.. هذه الليلة سنعود إلى الوراء»"[8] وكون المسرح ثنائي الشكل فإن إدراك الزمن من النص إلى العرض ، ففي أي عمل مسرحي يوجد زمنين مختلفين وهما من

---

(١) المرجع نفسه ، ص٨
(٢) المسرحية ، ص٢١
(٣) المرجع نفسه ، ن ص
(٤) المرجع نفسه ، ص٢٨
(٥) المرجع نفسه ، ص٥
(٦) المرجع نفسه ، ص٩
(٧) المرجع نفسه ، ص١١
(٨) المرجع نفسه ، ص ٥

العرض و الذي له علاقة بالمتفرج وزمن الخيال والمتمثل في زمن أحداث القصة ، وتنظيمها بواسطة الإرشادات المسرحية أو الانتقال من فصل لاخر أو من مشهد لاخر وكل منها يؤثر في الاحر « وقد يسير هذا الزمن بطريقة تتابعية أي كلما تقع بالترتيب السردي أو بواسطة تقنية الاسترجاع أو الرجوع إلى الوراء Flash-back »(١).

وسواء كان الزمن على مستوى النص أو العرض فانه يصعب التحكم فيه في كون علامات الزمن في النص تبدو عامة وغامضة اما على مستوى العرض فالتقطيعات يصعب ادراكها جيدا نظرا للسرعة التي تتجلى عليها .

وحسب " أوبر سفيلد " «يكون إدراك الزمن بالرجوع إلى الزمن التاريخي في الاحداث

المسرحية من جهة اولى والى تحليل الإشاريات الزمانية داخل الخطاب المسرحي من جهة ثانية وإلى تحديد زمن العرض من جهة ثالثة »(٢).

---

(١) احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، ص٣٣٣

(٢) احمد الدين الهناني : توظيف التراث التاريخي في مسرح إصلاحي الجزائري ، مقاربة تداولية لمسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضي – رسالة ماجستير كلية الأدب والعلوم الإنسانية ،قسم اللغة العربية ،جامعة الجلالي اليابس سيدي بلعباس٢٠٠٨/٢٠٠٩ ، ص١٢٥ .

أما مسرحيتنا هذه فقد جعلها المؤلف تتنفس في بيئة تاريخية وسياسية تروي احداثا واقعية عاشتها مصر في حكم المماليك ، حيث كان الانسان فيه مفقود القيمة بها ، وكان الانسان الحيوان مثل "« سيداتي .. آنساتي .. سادتي ... هذه الليلة سنعود إلى الوراء ، إلى زمن كان الانسان مفقود القيمة ، يهان ، كان الانسان حيوان ، قوي النفوذ وسلطان، هذه الليلة نقدم لكم حكاية وحكايتنا ليست عن هاملت أو هنري الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أي ملك من ملوك الأرض »"[1].

أما الإشاريات الزمانية الدالة على المستقبل في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع قول مهند "« سامحك الله ... لن احضر لهذا بعد هذا اليوم »"[2] فالظرف الزمني " بعد اليوم " لا يقصد به المعنى الدقيق لكلمة اليوم والتي تدل على اليوم الموالي ، بل قصد الغد المطلق وهذا الاطلاق جعل الكلمة غير مبهمة بالمقارنة مع لحظة التلفظ بالخطاب ، فبعد اليوم قد تكون بعد اسبوع أو بعد شهر أو سنة ، فالمرسل اليه لا يستطيع أن يتنبأ بالوقت الذي سيعود فيه مهند إلى منزل عبد المطيع ، فكلمة "اليوم" من المبهمات الحيادية له التي تستعمل في جميع الأزمنة القبلية التزامنية و البعدية ..

---

(١) المسرحية ، ص٥ .
(٢) المرجع نفسه ، ص٧.

٧.الإشـــاريـات الشـخصيـة:

يمثل عنصر الشخصية عنصرا محوريا في البناء الدرامي و ذلك من خلال العلاقة الوثيقة بينها وبين الحدث وتظهر الشخصية خاصة في الضمائر الدالة على المتكلم والمتلقي مثل أنا أو أنت فلا يمكن أن تتم عملية التلفظ بالخطاب دون حضور هذه الأدوات الإشارية وتتمثل الإشاريات الشخصية الدالة على المتكلم أو المخاطب أو الغائب فالذات المتلفظة، تدل على المرسل في السياق ، فقد تصدر خطابات متعددة من شخص واحد فذاته المتلفظة تتغير بتغير السياق الدي تلفظ فيه و هذه الذات هي محور التلفظ في الخطاب تداوليا لانها تحيل على المتلفظ الانسان ، أو المعلم أو الأب وهكذا ... " وما يدل على حضور الاداة الإشارية (أنا) في ذهن المرسل إليه هو احالته لفظا على المرسل ولا يتلفظ المرسل بضمير المتكلم ابتداء في خطابه خصوصا عند اجتماعه بالمرسل اليه لان ضمير المتكلم وضمير المخاطب تفسرهما المشاهدة .

والضمائر المستترة في النحو العربي ضرب من الاشاريات التي تدرك الاحالة عليه من السياق فلا يتلفظها المرسل لدلالة الحال عليه ، ويتطلب البعض منها حضور أطراف الخطاب حضورا عينيا في الأمر والنهي مثلا ففعل الامر ينطوي على (أنت) الذي يوجه

الخطاب وبالتالي تنوعت الضمائر بين المستتر وجوبا والمستتر جوازا "[1].

«فاستعمال الضمائر في بعض الحالات يخضع لبعد اجتماعي أو سياسي أو ديني مما يؤدي إلى تغيير دلالاتها مثل ضمير الجمع دالا على المفرد فالضمير في حد ذاته يعتبر شكلا فارغا ويقترن استخدامه بعلاقة المتكلم المرجعية بالسياق ، و هذا ما اشار اليه إميل بينيفست بأنه الضمير خارج الخطاب الحقيقي ما هو الا شكل فارغ "Forme Vide"[2]

وما يلاحظ بصورة عامة ان الخطاب عند السيد حافظ في مسرحيتنا يبدا بوصف الزمان والمكان ليعطي للمتلقي مكتسبا قبليا يستطيع من خلاله فهم الأحداث مثل قول الراوي : "«في الكوخ »" ، الراوي "«على هامش الطريق ، فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المعطي»"[3] وهنا "ينام وهو متعب بجوار الباب"[4] ، نلاحظ في لفظة (أسرته) أن السيد حافظ استخدم الضمير الغائب كما استخدم الضمير "هو" في المقولة الأخيرة وهو أيضا غائب، حيث دلت هذه الضمائر على تعريف بعبد المطيع، وحالته الاجتماعية.

---

(١) عبد الهادي ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ، ص٨٢
(٢) احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، ص ٣٢٨
(٣) المسرحية ، ص٥
(٤) المرجع نفسه ، ن ص

ونجد في المسرحية أن السيد حافظ استخدم الضمير المتكلم مثل حوار أم بثينة مع عبد المطيع "« يومان ... وأنت كسول مثل السياسيين و كتاب القصر ... وأنت لا تحب أن تكون سياسيا أو كاتبا في القصر ، ولا عبدا عند أم بثينة »"[١] ،وهنا أيضا:عبد المطيع "« أنا كنت امزح يا حماري ... انا وانت ، فانت بالطبع حمار وام بثينة زوجتي »" [٢] .

ان الحوار بين الشخصيتين يصور العلاقة بينهما وهي مسافة قصيرة كما يظهر في العبارات. أي ليس هناك تودد ولا ألفاظ تدل على الاحترام المتبادل . كما ان هذه الاشارات (ينام ، يتحرك يتمدد) تساهم في تصور الحدث في النص المكتوب .

استخدم عبد المطيع ضمير الجمع في مخاطبته لرئيس الشرطة مثل "« لم اعلم باننا سنستقبلكم حتى ارتدي ملابسة تليق بالمقام و تليق بالمناسبة »"[٣] حيث دل هذا الضمير على المكانة العظيمة التي يحتلها كونه لا يخاطبه مثل بقية الناس لان مقامه أو مكانته السياسية أوجبت ذلك .

كما استخدم السيد حافظ عبارت التعظيم والاجلال في الألقاب مثل قول مطيع لشرطي "« نعم سعيد جدا وفرح للغاية ... الحمد لله في ظل مولانا قنصوة الغوري »"[٤].

---

(١) المرجع نفسه ، ص٦
(٢) المرجع نفسه ، ن ص
(٣) المرجع نفسه ، ص١٩
(٤) المرجع نفسه ، ن ص

« إن استعمال صيغ الاحترام يخضع لاعتبارات سياسية بعيدة عن المشاعر الحقيقية الصادقة ... وقد يكون استعمال ضمير الجمع للدلالة على المفرد من باب الخداع والنفاق لأمن باب الاحترام والتقدير أو من باب الرهبة والخوف من المرسل عليه»[١] .

هناك عامل اخر داخل في الاستعمال التداولي للضمائر وهو ما يسمى موازين القوى بين الأشخاص ، فيذهب ديكور في هذا المقام إلى "« أن فعل الكلام الاستفهام لا يتحقق إلا إذا توفر الميزان القانوني لذاك ، وتلعب بعض عناصر السياق مثل نبرة المخاطب ومكان الخطاب... دورا في تثبيت ذلك الميزان القانوني »[٢] .

« فالشخصية (أ) لا تستجيب لطلب الشخصية (ب) ، وليست مجبرة على الاجابة عن أسئلة مالم تتمتع الشخصية الأولى بالقوة اللازمة والسلطة النافذة ... فبمجرد ما ينطق المتكلم بصيغة الأمر الناهي ويلزم غيره بطاعة أمره حيث يصيغه في مرتبة المأمور ، وهذا في حالة توفر الشرط السابق " ميزان القوة " "[٣] .

كما نجد أيضا في معظم حوارات المسرحية إن الإجابات كانت مباشرة وحسب ما يقتضيه السؤال سواء كان ضابطا أو رئيسا أو مديرا أو من عامة الشعب وعلى المجيب ان يحرص على الإجابة بالاعتماد على صيغ الاحترام إذا اقتضى الحال ذلك .

---

(١) احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، ص٣٣٠

(٢) عمر بلخير : تحليل مسرحي في ضوء نظرية تداولية ، ص٧٧

(٣) احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، ص٣٣١

وهذا ما ورد في المشهد الثاني في حوار عبد المطيع و رئيس الشرطة :

"« رئيس الشرطة : ماذا تعمل ؟

عبد المطيع : فلاح

رئيس الشرطة : كم فدانا تملك ؟

عبد المطيع : لا شيء[1]

كما نحدد الضمائر مكانة الشخصيات المسرحية في المجتمع الخاص بالأحداث الدرامية فالضمائر أنا وأنت ونحن وانتم ذات طبيعية إخبارية ومثال على هذا قول :

"« عبد المطيع : أجير ... أنا فلاح أجير »"[2].

ويخضع هذا الاستعمال للضمائر إلى ما يشبه الحتمية الاجتماعية التي تمارس ضغطها على الفرد كلما حاول التلفظ فتكون له بالمرصاد انه لا يقول إلا ما يفرضه عليه هذا التعاقد الاجتماعي ، غير أن التلفظ بهذه العناصر لاينتم خارج المحددات المكانية و الزمانية .

٨.افعال الكلام في الخطاب المسرحى :

تعكس لنا الأفعال الكلامية الجانب المادي للأعمال التداولية فالفعل اللغوي هو: "« كل ملفوظ ينهض على نظام شكل دلالي انجازي

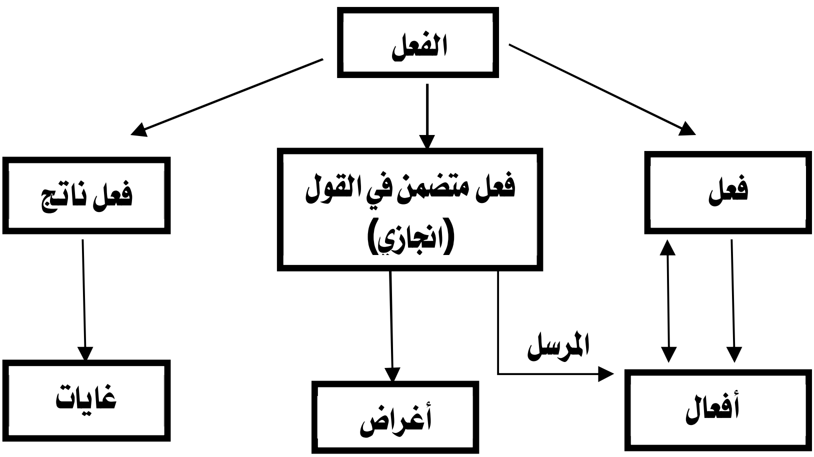
---

(١) المسرحية ، ص٢٥

(٢) احمد الدين الهناني : مرجع سابق ، ن ص

تأثيري وفضلا عن ذلك يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعال قولية(Actes locution) لتحقيق أغراض إنجازية Actes (illocutoires) (كالطلب، الأمر، الوعد....) وغايات تأثيرية (Actes illocutoires) تخصص ردود فعل المتلقي (كالرفض و القبول) ومن ثمة فهو فعل يطمح إلى أن يكون فعلا تأثيريا أي يطمح أن يكون ذا تأثير في المخاطب اجتماعيا أو مؤسساتيا ومن ثم انجاز شيء ما»" (١)

والرسم الموالي يوضح ذلك :



(١) مسعود صحراوي : التداولية عند العلماء الغرب دراسة تداولية الظاهرة (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني الغربي ،
دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت ،ط1 ،سنة2005،ص40

وكان أوسيت قد وضح ذلك عندما قسم الفصل الكلامي إلى ثلاثة أقسام :

وكان أوسيت قد وضح ذلك عندما قسم الفصل الكلامي إلى ثلاثة أقسام :

- **فعل القول** (Actes locution) : وهو الفعل الذي يتحقق ما إن يتلفظ المخاطب بقول ما يقصد به النشاط اللغوي أو نتاج اللغوي الذي يخضع لتركيب معين .
- **الفعل المتضمن في القول** : ويقصد به الغرض ألانجازي للفعل أو الأفعال المنجزة حقيقة، بحيث يلزم المتكلم نفسه أو غيره (متلقيه) بعمل شيء من خلال أقواله كالوعد والتحذير والأمر والنهي ، ويشكل الفعل ألانجازي الحقيقي أساس النظرية التداولية لأنه يجسد الجانب التواصلي منها ويرتبط بالغرض أو القصد(١).

وهدا النوع من الفعل يحيلنا مباشرة إلى النوع الثالث وهو:

- **الفصل الناتج عن القول** (Acte perlocutoire) : أو الفعل التأثيري وهو بدوره الناتج عن إصدار سلسلة الأفعال القولية

(١) آن روبل و جاك موشلار : التداولية اليوم علم جديد في التواصل ، ترجمة: سيف الدين دغفوس و محمد الشيباني ، المنظمة العربية للترجمة ،ط١، سنة ٢٠٠٣ ، ص٢١.

المصحوبة بقوى إنجازية أي "... التسبب وفي نشوء أثار في المشاعر والفكر ومن أمثلة تلك أثار : الإقناع ، التضليل ، الإرشاد "(١) ويطلق عليه اسم الفعل التأثيري، وهو الأثر ورد الفعل الذي يصدر من المتلقي أو السامع ويقصد بها لأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السماع (٢) أو المخاطب سواء كان تأثيرا جسديا أم فكريا أم شعوريًا، كما يعتبر الفعل اللفظي ضروريا لانعقاد الكلام أما الفعل التاثيري فلا يلزم كل الأفعال لأنه منها ولا تأثير له على السامع . كما اهتم "أوستين" على الجمل الإنشائية ففيها تحقق أفعال الكلام، وعليه نجده يقسمها إلى صنفين :

- جمل إنشائية صريحة مباشرة وجمل إنشائية غير مباشرة ، فالجمل تأتي على شكل أفعال تدعى الزمن الحاضر ...
- أما النوع الثاني فهي جمل غير مباشرة يرتكز فيها المرسل إليه في تحليل الأعمال اللغوية على الإشتغال بالتأويل لأن الأمر يتعلق بأقوال يرمي من خلالها المتكلمون إلى التعبير بشكل ضمني عن شيء أخر غير المعنى الحرفي مثلما هو الشأن في

(١) ان روبل و جاك موشلار : المرجع السابق، ص ٤٢
(٢) جيلالي دلاش : مدخل إلى اللسانيات التداولية ، تر: محمد يحيا ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، طبع ، سنة ١٩٩٢.

التلميحات والسخرية والاستعارة، وحالات تعدد المعنى ..."(١)

وإضافة إلى ما سبق وضع "اوسيتن" تصنيف للأفعال الكلامية على أساس وظيفتها الدلالية في الجملة وهي :

- ✓ **الحكميات**: أو الأفعال الدالة على الحكم Actes Verdictifs نحو التبرئة ، الإدانة الفهم، إصدار الأوامر ،التقويم ،التصنيف ، التشخيص ،الوصف .
- ✓ **التنفيذيات**: أو الأفعال الممارسة Actes Exercitifs وتقضي بمتابعة الأعمال مثل الطرد ، العزل ، الاتهام ، التسمية التوصية ، الاستقالة ،التوسل الفتح أو الغلق .
- ✓ **الوعديات**: أو فعل الوعد Actes Promossifs وهي أفعال تلزم المتكلم بالقيام بتصرف بطريقة ما مثل: الوعد، الموافقة، والتعقد، والعزم، والنية ،القسم، الإذن والتفضيل.
- ✓ **السلوكيات**: وأفعال السلوك Actes Comportatifs هي أفعال وأعمال تتفاعل مع الغير نحو الاعتذار، والشكر، والتهنئة ، والرأفة ، والترحيب ، والكره ، والتحريض.
- ✓ **العرضيات**: أو فعل العرض Escpositifs Actesوهي أعمال تختص بالعرض مثل التأكيد والنفي ، والوصف ، والإصلاح،

---

(١) احمد الدين الهناني : إستراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائر قبل الاستقلال ، ص٣٦٠

والحاجة ، والتأويل ، والتوضيح..."[1] من خلال هذه التصنيفات يشير اوستين إلى أن هذه المجموعات كلها متداخلة إذا يتدخل السياق أحيانا ليجعل من فعل الحكم فعل ممارسة أو عكس مثل أفعال الممارسة وأفعال الحكم، إلى أن تدخل "سيرل" واقترح بعض التعديلات على نظرية أفعال الكلام ، إلا انه حافظ على تصنيف الجمل الإنشائية إلى مباشرة وغير مباشرة مع بعض الإضافات الهامشية.

فالجمل المباشرة تضبطها بعض القواعد هي :

- **فعل القول، فعل الإسناد وفعل الإنشاء ، وفعل التأثير أما الجمل الغير مباشرة فهي التي يتمكن المتكلم من إصدار قولا يريد به معناه الظاهر ، فهذه الأفعال الكلامية الغير المباشرة تحتاج إلى إستراتيجية تمكن المرسل إليه من الوصول إلى المدلول الحقيقي من الخطاب ويتمثل تقسيم "سيرل" الأفعال الكلامية على هذا الترتيب:**
- **أفعال الإثبات : غايتها الكلامية تكمن في جعل المتكلم مسئولا عن وجود وضع للأشياء ويشمل: التأكيد ،التحديد ،الوصف...**
- **أفعال التوجيه: وغايتها حمل الشخص على القيام بفعل معين وتشمل: الأمر، النهي، الطلب ...**

---

(١) احمد الدين الهناني : المرجع السابق ، ص٣٨٦ .

- أفعال الوعد: وغايتها إلزام المتكلم بالقيام بشيء وهو لا يختلف عن تعريف "أوستن" باعتراف "سيرل" نفسه .
- الأفعال التعبيرية: وتتمثل في التعبير عن حالة نفسية مثل : الاعتذار،السرور.
- الإعلانات: غايتها أحداث عن طريق الإعلان وتشمل الأفعال الدالة على ذلك الإعلام الأخبار ، الإعلان...[١].

السلطة في الخطاب المسرحى:

إن السلطة معيار في تصنيف الأفعال الكلامية، حيث ربطها "اوستين" " بأفعال الممارسة وهي التي تتعلق بممارسة السلطة والقانون وإعطاء التوجيهات التنفيذية القريبة من النضج والتحذير .

وقد تكون السلطة رسمية أو أخلاقية أو دينية، وتحدد من خلالها الدرجات الاجتماعية والتخاطبية بين المتخاطبين ، فمن يملك هذه الميزة يستطيع أن يؤثر في الطرف الأخر من الخطاب ويعطي القوة لأفعاله ويضمن تحقيقها لفعل التأثير"[٢] .

ومفهوم السلطة أو السيطرة مفهوم مجازي عندما يستعمل في

(١) ينظر : عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص ١٦٠ ، ١٦٤.

(٢) احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، ص١٥٣

ومن المعروف أن السلطة بمعناها العام هي الحق في الأمر، فهي تستلزم آمرا ومأمورا وأمرا أمرا له الحق في إصدار الأمر إلى المأمور والمأمور عليه واجب الطاعة للأمر بتنفيذ الأمر الموجه إليه[١] ، كما يختار المرسل إستراتيجيا الخطاب المناسب للسياق وفقا لما تقتضيه سلطته ، ومن تمام السلطة الانجاز الخطاب الاعتماد على المكان المادي لتفعيلها كالمعلم الذي يفعل سلطته داخل القسم ، والقاضي يمارس سلطته داخل المحكمة "وتنعكس هذه السلطة على الخطاب بين طرفيه ، وذلك بتحديد نوعية الخطاب المرسل، ونوعية الخطاب المرسل إليه ، فالمرسل صاحب السلطة يسعى إلى أحداث الفرق بينه وبين المرسل إليه وتتضح حين ينطلق بخطاب يمتاز بالصرامة التي لا تقبل النقاش ، ولا تترك للمرسل إليه الحرية في التعقيب والمعارضة ، أما إذا انعدمت السلطة فسوف يكون الخطاب فاشلا ،لا يحقق أي تأثير لان معظم الشروط التي ينبغي أن تتوفر كي يعمل الانجاز الكلامي عمله تنحصر في مدى التلاؤم بين المتكلم أو وظيفته الاجتماعية وبين ما يصدر عنه الخطاب "[٢]

---

(١) عبد الهادي بن ظافر الشهيري : استراتيجيات الحطاب –مقاربة لغوية تداولية – ، ص٢٢١ .

(٢) احمد الدين الهناني : المرجع السابق ، ص ٣٩٣ ، ٣٩٤ .

وفي مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" استعمل المؤلف العديد من الخطابات التي نجد فيها بعض التضخيم التي تعتبر من المظاهر التي تتجلى فيها السلطة مثل خطاب المستشار ١ إلى الوزير:

"«إذا مولانا لا يريد أن يرتدي أي شخص ملابسة مزخرفة »"(١)

فالإسم الذي نادى به المستشار في حديثه مع الوزير عن عين السلطان (مولانا) يدل على الاحترام، ويجسد أيضا مظهر السلطة التي يتمتع بها السلطان ، وجاء أيضا في التعظيم والاحترام قول المستشار٢ إلى الوزير :

"«سيدي ما رأيك في أن تستدعي له طبيبا من الهند أو الإستانة»"(٢)

فقد جاء المرسل (المستشار٢) في مخاطبة الوزير بمناداته (بسيدي) الذي يدل على التعظيم كونه يتحدث أمام سلطة أعلى منه فيوجب الاحترام واحترام مكانته الاجتماعية بإصدار خطاب يتلاءم مع هذه الوضعية مع سلطة المرسل أليه ، وكذلك يعده في الحطاب الذي أعلنه فرمان ، حيث اصدر كل من المستشارين والوزير فرمانا سلطانيا في كل البلاد حتى لا يشعر السلطان بأنه وحيد في محنته وانه بمفرده ولابد للأمة أن تحزن معه مثل :

---

(١) المسرحية ، ص٢٢.
(٢) المرجع نفسه ، ن ص.

"«صوت الطبول تدق ويخرج المنادي. وخلفه حاملو آلات الإيقاع يدقون عليها يجتمع الناس حولهم"(١)

المنادي : يا أهل القاهرة ... يا أهل المدينة الظافرة فرمان ... فرمان من سيدنا الوزير إلى الشعب العظيم ... بسم الله والحمد لله والحاضر يبلغ الغائب سيدنا السلطان مريض ...شفاه الله وعافاه وباسم السلطان نعلن حداد في البلاد والأطفال والنساء كلهم يرتدون ملابس سوداء ويمنع أولًا : الاحتفال بالختان، ثانيا: الاحتفال بالعرس أو بأي احتفال لحين شفاء السلطان....ومن يخلف الأوامر يتعرض لعقاب سيدنا الوزير...وما على الرسول البلاغ »(٢)

حيث يعد هذا القرار أو الفرمان أمرا إلزاميا وإجباريا على الشعب لأنه مصدر من الوزير أي السلطة العليا، وما يكون على الشعب سوى الاستجابة إلى هذا القرار والطاعة العمياء لهدا الأمر الغير المنطقي بحيث الشعب لا يريد التعرض إلى عقوبات ومشاكل مع السلطة حيث اصدر المرسل هذا الخطاب بما أن المرسل أعلى سلطة والتي تكسبه قوة التأثير، فقد أنجز فعلا طلبيا وهو فعل الأمر، وسلطة القوة لها تأثير على المرسل إليه فأفعال الكلام

---

(١) المسرحية ، ص٢٣..
(٢) المسرحية ، مرجع سابق ، ن ص

تتحقق وتأثيرها يبدو واضحا في كلام المتلقي وتصرفاته مثل :
"الرجل٢: يعني هذا أننا سنغير ملابسنا هذه بملابس سوداء"[١]
الرجل٣ : علينا بالصباغ"[٢]
الكورس : وارتداء كل المدنية السوداء»"[٣]
كما أن السلطة الاجتماعية هي كذلك تأثير كبير على المرسل إليه حيث استغلت (أم بثينة) في تمرير الخطاب لابنتها بثينة التي حاولت تهدئتها من الغضب على الشيخ (الطبيب) ومهند فالحوار الذي قالته (نفيسة) تلاءم وضعيتها الاجتماعية باعتبارها (أم) ومسئولة وربة بيت، حيث لم يكن يحدث فعل التأثير، ولو صدر من شخص أخر لا يملك تلك السلطة ما تحقق الانجاز الكلامي والتأثير الذي حققته زوجة عبد المطيع مثل :
"«يا بثينة: يا أمي...أم بثينة اخرسي أنت، بثينة : خرست»"[٤].
استجابة بثينة لطلب أمها باعتبارها سلطة أعلى منها.

الأفعال التوجيهية:

هدف الأفعال التوجيهية جعل المرسل إليه يفعل شيئا ما ويحاول المرسل تحقيق هذا الهدف بدرجات مختلفة تتراوح بين اللين وذلك

---

(١) المرجع نفسه، ن ص.
(٢) المرجع نفسه، ن ص.
(٣) المرجع نفسه، ن ص.
(٤) المرجع نفسه ، ص٣٩.

بالإغراء أو الاقتراح أو النصح وبين العنف والشدة وذلك بالإصرار على فعل الشيء"[١] وتشمل هذه الأفعال على عدة صيغ لغوية منها لأمر والنهي والطلب ، ويعتبر الأمر من أهم أفعال التوجيه، ويخضع في أصله إلى شرطي السلطة والصيغة اللغوية ، إذ يصدر من أعلى درجة إلى الأدنى... ولاكتمال فعل الأمر بصورة حقيقة وجب على المأمور ان ينفد الطلب كأمر الولد لابنه فالوالد يمثل أعلى سلطة تلتزم الولد على الاستجابة للأمر مهما كانت الصيغة المستعملة ... إذا صدر الآمر من أمر يتساوى في الدرجة المأمور، فيتحول الأمر من الوجوب إلى الالتماس وعليه فمسافة فعل الأمر يختلط فيها الجانب اللغوي بالجانب اللغوي بالجانب التداولي نظرا لتأثير المرسل في دلالة هدا الفعل"[٢].

لقد استعمل السيد حافظ في مسرحيته العديد من أفعال التوجيه وخصوصا الأمر بنوعيه (الأمر الإلزامي بنبرة الغضب أو الطلب بلين مثل الأمر الذي أصدره رئيس الشرطة لمطيع:

بغضب "«قف يا أبله لا تتحرك»"[٣] وهي فعل من أفعال التوجيه من سلطة أعلى على المأمور.

---

(١) عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية – م س ، ص١٥٨

(٢) احمد الدين الهناني : استراتيجيات الخطاب المسرح الجزائري قبل الاستقلال، ص٤٠٠

(٣)المسرحية ، ص٢٨

وكذلك (الأمر الذي وجهته نفيسة لابنتها بالسكوت مثل" «اخرسي أنت»"[1]، وأيضا فعل توجيه أخر (لام بثينة) للحمار" «احرس»"[2] وهنا عبد المطيع يسكت حماره من خلال الفعل التوجيهي (الأمر) "«اسكت يا حماري »"[3] ومن أفعال التوجيه أيضا قول الشرطي١ "«(يمسكه من قفاه ويسحبه) هي أمامي»"[4]) فقد جاء الأمر من أعلى سلطة تستلزم الوجوب والطاعة وقد يرتبط فعل الأمر بمبدأ التأدب فإذ جاء بصيغة أنا آمرك ، وبأمر من نزعت منه صفة التأدب ، لان المرسل ينتج خطابه بناء على موقعه السلطوي»"[5]

ومن أفعال التوجيهية أيضا نجد النهي "«وهو طلب الكف عن فعل الشيء على وجه الاستعلاء والالتزام ... وهو شبيه بالأمر، حيث يكون الحقيقي منه على سبيل الاستعلاء... فان صادف ذلك أفاد الوجوب ، وإلا أفاد طلب الترك فحسب»"[6] ومن الأمثلة على ذلك قول أم بثينة "«كفى يا ولد...كفى يا ولد...كفى يا بنت»"[7] فلفظة

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣٩
(٢) المرجع نفسه ، ص٧
(٣) المرجع نفسه ، ص٢٤
(٤) المرجع نفسه ، ص٢٠
(٥) احمد الدين الهناني ، المرجع السابق ،ص٤٠٠
(٦) المرجع نفسه ٤٠١
(٧) السيد حافظ ،حكاية الفلاح عبد المطيع ص ٨.

كفى تدل على أمر التوقف عن المشاغبة وإحداث المشاكل بين بعضهم البعض ،وبذلك حقق المرسل الفعل الكلامي بشروطه الثلاثة حسب "اوستين"

فعل الكلام : وهو نطق بالنهي (كفى).

الفعل المتضمن في القول : يتجلى في النهي عن إحداث المشاغبات.

الفعل التأثير: ويتمثل في استجابة الأطفال لذلك النهي .

ونجد أيضا نهي عبد المطيع لزوجته عن إزعاجه مثل "«إذا دعيني أنام»[١] فظاهر اللفظ (دعيني) يدل على الأمر، لكن عمقه يتحقق نهيا عن الحديث الذي يريد سماعه حول العمل وعدم رغبته في الذهاب والعمل .

الأفعال الكلامية الجامعة :

إن دراسة النصوص المسرحية لا تكتفي فقط دراسة الأفعال الكلامية إنما تتجاوز هذا المستوى إلى مستوى دلالي أعلى ، فهي أفعال ذات قيمة كلامية شاملة، والمقصود بذلك إن النص مهما كان طوله فإنه يؤدي فعلا كلاميا واحدا (ولو تعددت فيه الأفعال الكلامية)

---

(١) المرجع نفسه ص ١٥

مثل الشكر والتأنيب و التهنئة و الاعتذار و غيرها... .ومثالا على ذلك قول عبد المطيع للشرطي١ عندما سأله هل هو فرح وسعيد "«نعم سعيد جدا وفرح للغاية الحمد لله في ظل مولانا قنصوة الغوري»"[١] نلاحظ هنا في هذا الحوار أن المرسل استعمل كلمة صريحة تدل على السرور، طبعا هدا السرور مزيف فمطيع فلاح فقير ويكره الوضع الذي هو فيه فهو ليس سعيد ولكن نفاقه مع السلطة جعله يقول ذلك حتى لا يوقع نفسه في المشاكل ، حيث لا توجد أفعال ضمنية من خلال هذا الحوار كونه صريح إلا انه قد يكون بعض المقاطع من المسرحية أو النص الدال على ذلك متضمنا لمجموعة من الأفعال الكلامية الأولى ولكن ذلك لا يؤثر في الشيء في تأديته لفعل الكلامي أشمل .

كما يظهر فعل العزم الذي هو ضمن أفعال الوعد عند "اوستين" والذي يهدف إلى تعهد المرسل بانجاز فعل معين مثل (قول مهند) لام بثينة (نفيسة) "« لن احضر لهذا البيت بعد اليوم»"[٢] من خلال قول مهند نكشف الفعل الشامل المتمثل في العزم على الرحيل وعدم العودة إلى هذا المنزل.

وفي خطاب رئيس الشرطة مع عبد المطيع "«أنت يا رجل

---

(١) السيد حافظ ، حكاية الفلاح عبد المطيع ص ١٨
(٢) المسرحية ، ص7

متآمر»"[١] ثم "«تعلن العصيان»" و"« وتعلن رفض الاستجابة والخضوع والمثول أمام أوامر السلطان»"[٢] حيث نلاحظ من خلال هذا الخطاب اتهام عبد المطيع بأنه يعلن العصيان أي بتهمة قيام ثورة وعصيان وتمرد على السلطة في حين أن عبد المطيع فلاح فقير، لا يفقه شيء في الحياة وأيضا نجد اتهام نفيسة لمهند بالمنافق وكذاب مثل "« أنت مثله ....كاذب ومنافق»"[٣]ونلاحظ في الأول فعل الاتهام حيث أدرك المتلقي ذلك حيث النص يدل على اتهام المخاطب ،حيث كان رد مهند مصدوما من تهم نفيسة له .

ومن الأفعال الكلامية الجامعة قول عبد المطيع لمرسي وأمه ، عندما رآهم يلبسون الملابس السوداء مثل "«البركة فيك»[٤] حيث تقال هذه الكلمة في العزاء وخطاب على المواساة في الأزمة أو شدة التي يظنها عبد المطيع التي حدثت لمرسي وأيضا "«لقد حزنت والله من اجل هذه المصيبة ، حزنت الموت هو القضاء الذي لا مفر منه (يبكي) وأيضا «لقد حزنت والله من اجل موت أمك فجأة»"[٥] فهذه الفعال دلالة على الحزن والمواساة برغم انه مخادع ولم يكن حزينا حقا بل حاول كسب التعاطف مرسي وأمه.

---

(١) المرجع نفسه ، ص25
(٢) المرجع نفسه ، ن ص.
(٣) المرجع نفسه ، ص7
(٤) المرجع نفسه ، ص11.
(٥) المسرحية ، ص ١١.

فعل الاعتذار:

يندرج فعل الاعتذار ضمن الأفعال التعبيرية في تصنيف "سيرل" ، وضمن أفعال السلوك في تصنيف "اوستين" وضمن أفعال الطلب في تصنيف العرب القديم للأفعال الكلامية، وهو فعل يرتبط مباشرة بعلاقة الشخص المعتذر بالشخص الذي وقع عليه الضرر، والمتضرر له أن يقبل أو يرفض الاعتذار هذه من جهة أخرى تتحكم في الإعتذار قواعد ترتبط بمراتب المتكلمين وسياق الحديث"[١]. فإن كان المعتدي عليه لا يمثل سلطة ، فإن الإعتذار يكون اختياريا ويتحقق بإحدى الصيغ اللفظية المتداولة ، أما إذا كان المتعدي عليه يمثل هرم السلطة ، فان الإعتذار يكون إجباريا وسيتم بصورة صريحة وقد ينجر على ذلك عقوبة أو عفو .

كما قد نجد صيغ مباشرة لإبداء أسف المتعدي حيث يوظف الأفعال الصريحة ، وقد يقدم حجة بدل الإعتذار ، فيكون الإعتذار بطريقة حجاجيه مثال ذلك إعتذار عبد المطيع لزوجته التي كانت غاضبة منه "« أنا كنت امزح يا حماري... أنا وأنت فأنت بالطبع حمار وأم بثينة زوجتي »"[٢] .عندما أحس عبد المطيع انه اقترف خطأ في حقي زوجته –خوفا منها- التي غضبت منه حيث لجا عبد

---

(١) ينظر: عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص١٩٠.
(٢) المسرحية ، المرجع السابق ، ص ٦.

المطيع إلى الأسلوب التلميحي الغير المباشر للدلالة على الإعتذار، الذي بدوره حقق الإعتذار ونجد انه أيضا قدم إعتذار غير مباشر مثل قول(مهند) "«لا تغضب منها» "،مهند"« لا اعرف لماذا تفعل معي هذا»"، عبد المطيع : هي تفعل كل هذا مع كل من تعرفه المهم بثينة»"[١] نلاحظ هنا إعتذار غير مباشر لمهند من قبل عبد المطيع على أفعال زوجته اتجاهه.

أما فعل التأنيب والإحساس بالندم نجده فيما قالته "أم بثينة" وفاطمة عندما علم ان عبد المطيع في السجن مثل "فاطمة: « يا سيدي الرجال»"[٢]، أم بثينة "«أين أنت يا أبو العيال (تبكي)»[٣]، فاطمة "«يا طيب القلب»"[٤] .هنا يظهر فعل التأنيب من خلال كلام فاطمة وأم بثينة (نفيسة) بعد القبض على عبد المطيع ، حيث أحست نفيسة والتي هي زوجة مطيع بأنها السبب في مصيبته لأنها أرسلته مكرها لجلب الشعير من المدينة ، فالمجتمع العربي عندما يحس بالذنب يبدأ بالنحيب وتذكر الخصال الحميدة لشخص المندوب عليه .

---

(١) المرجع نفسه ، ص8.
(٢) المسرحية ، ص٣٠
(٣)المرجع نفسه ، ن ص
(٤) المرجع نفسه ، ن ص

اللغة الحجاجية والحوار:

نقف هنا على جانب من جوانب الإقناع والحجاج في الحوار الذي دار بين عبد المطيع و حمد حول جدوى العمل في هذه الحياة حيث اقتنع عبد المطيع أن الحياة أقدار، وليس للعمل دخل في الحال الذي هو فيه أو الحال الذي فيه المجتمع لدرجة اعتبر الإنسان حيوان اخرس، ورغم قناعات حمد عكس ذلك إلا انه حاول من خلال قوة المحاججة عنده أن يقنعه بوجهة نظره :

عبد المطيع : حماري يا سيدي مند أمس لم يأكل.

حمد : أتعذب الحيوان.

عبد المطيع : لمادا تحزن على الحيوان والإنسان في كل لحظة يموت من المسؤول عنه ؟ إذا كان الحيوان جائعا فما رأيك بالإنسان الجائع[١]

حمد : يا إبني الحيوان مخلوق اخرس

عبد المطيع : والإنسان أيضا حيوان اخرس إذا نطق

حمد : يا إبني أنت تكفر بنعمة السمع والنطق والبصر .

عبد المطيع : أنا لا اكفر يا모ولانا لكن العين بصيرة واليد قصيرة[٢]

استعان حمد على إقناع عبد المطيع بسلسلة من الحجج بإضافة

(١)المرجع نفسه ، ص١٧

(٢) المسرحية ، ص ١٧

لها ضرب الأمثلة ليقرب الفكرة من عقله(برفض فكرة إن الإنسان حيوان اخرس وإعطائه الأدلة العقلية كانطق والبصر والسمع)حيث يقصد بهذه الحواس البصيرة والرؤية العقلية والإدراك العميق لحقيقة الإنسان حيث يدعوه لتأمل والعمل لتغير الواقع المعاش ورفض العبودية.

ويعد الحجاج مبدأ تداوليا لأهميته وبوصفه عملية إستراتيجية تسعى لتحقيق الهدف الخطابي في كثير من الخطابات ومن هنا تأتي أهمية دراسة الحجاج بوصفه هدفا وإستراتيجية في الآن نفسه وهذا المبدأ يسعى إلى استمالة الأخر بالياته المتنوعة وأشكاله المختلفة وكيفية بنائها وترتيبها في الخطاب المسرحي ولابد من الوقوف عندها وما تثيره عند المرسل إليه لأنها السبل التي يسلكها المرسل لبلوغ هدفه.

ثانيا: الخطاب غير المنطوق (خطاب العلامات المسرحية):

الخطاب المسرحي هو ذلك النص الغني بالرموز والدلالات والإشارات المتعددة المختلفة التي تنبثق من النص الدرامي فاهتمامنا بالدراسة الخطاب المسرحي لا يعني دراسة اللغة المنطوقة فحسب ، بل الخطاب المسرحي هو (المسرحية نفسها بخطابها اللغوي – الخطاب الدرامي) المتمثل في التقنيات ، والشخصيات داخل المسرحية بالإضافة إلى الموسيقى والإضاءة،

الموجودة في النص الموازي الذي يحاول بعث الحياة في المسرحية.

وهذا ما أشار إليه (رولان بارت) حول الخطاب غير منطوق بقوله"« هو نظام لا ينتمي إلى النظام اللساني ، ولكنه على علاقة معه»"[١] . ومنه نستنتج أن اللغة في المسرحية تتألف من الملفوظ ، وغير الملفوظ أو حيث الهدف المنشود منهما الوصول إلى القارئ ، وجذب انتباهه إلى القضايا المراد معالجتها سواء كانت اجتماعية أو سياسية ، لان القدرة على التجاوب مع المتلقي (القارئ) تجعل الكاتب يخضع الحوار للتنظيم ، ودمجه الكلي مع الأنساق البصرية والسمعية في معنى واحد وهي السمة التي تعطي للخطاب جاذبيته وينقل عن طريقه كل الفكر الذي يراه صاحب الخطاب التي يكون موجود في النص الموازي .

إن الحركة والإيماء والخطاب الصامت « تستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل اداء يستند إلى التعبير بالحركة وتعابير الوجه بعيدا عن الكلام... وكلمة إيماء باللغة العربية تقابل كلمتين

---

(١) رولان بارت : نظرية النص ، تر : منذر عياشي مجلة العرب والفكر العالمي ، بيروت ،عدد١٥ ،٩٩٥ ،ص٩٣.

مستعملتين في اللغات الأجنبية هما nime ، pantonume »[1]
ويتضح لنا إذا إن التعبير الفيزيولوجي بالإيماء والحركة هو خطاب متكامل للتعبير الصوتي.

بالإضافة إلى أن حركة والانفعال ، هما من التقنيات التي استعملت كحطاب إضافي للحوار اللغوي المنطوق .

اكتفى الكاتب المسرحي (السيد حافظ في مسرحية "حكاية فلاح عبد المطيع") بمثابة شخصيات رئيسية حيث كان رأس ماله من أوله إلى أخره ، حيث شكلت هذه الشخصيات مجموعة من الانفعالات والمشاعر وحركات جسدية التي قامت بها الشخصيات التي شكلت بعد علاماتيًا في النسق العام للمسرحية .

١. العلامات التواصلية غير اللغوية:

إن اللغة الجسدية ، وهي أقدم اللغات ، يستعملها الإنسان لتعبير عن مشاعره وانفعالاته حيث تظم إيماءات ، وإشارات ، وهي عبارة عن قنوات للتواصل غير لفظية فهي «مظاهر ثقافية اجتماعية ، يتفق عليها الأفراد في المجتمع ، يتحول الجسد فيها إلى أداة

---

(١) احمد الدين الهناني : الخطاب الغير المنطوق في المسرح ، مجلة النص ، جامعة جلالي ليابس ، سيد بلعباس ، الجزائر ،العدد الثاني ابريل ٢٠١٥ ، ص١٢٥ .

معرفية ذات بعد ثقافي تاريخي ، تستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية»"[١] ومنه نفهم إن الجسد هو مادة تعبيرية تشخيصية تشرح فكرة أو موقف بالاستعانة بالرأس، الإنسحاب ، التقدم إن الانفعالات والحركة التي تقوم بها الشخصيات المسرحية هي مقصودة ومدروسة بدقة وترتبط بالفعل الدرامي حيث تكون هذه الانفعالات والحركات في النص الموازي أو من خلال المعنى الخطابي المنطوق وغير المنطوق .

يحفل نص (حكاية الفلاح عبد المطيع) بالنص الموازي ، حيث يحدد لنا النص الموازي حركات الشخصيات وأفعالهم في المسرحية وكل ما من شأنه أن يزيل اللبس ، كما أوضحت من خلال بعض أزياء الشخصيات (وصفها) . وحتى نقف على وظيفة النص الموازي في المسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) فإننا سنقوم بتحليل الفضول الموجودة في المسرحية:

---

(١) مفتاح خلوف : الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري : (دراسة سينمائية لمسرحية "الدالية" لعز الدين ميهوبي) جامعة الحاج لحضر، باتنة ، سنة٢٠٠٧/٢٠٠٨ص١٥٥.

الفصل الأول من المسرحية :

م	النص الموازي	الوظيفة	الصفحة
١	ظهور عبد المطيع ينظر إلى النافذة الأخرى	حركة	ص٦
٢	يلتف يمينا ويسارا ثم يجلس ويحدث نفسه	حركة /انفعال	ص٦
٣	تبحث أم بثينة عن عصا بجوارها	حركة	ص٦
٤	فتجد عصا حطب تحميلها في يدها	حركة	ص
٥	يلتف في الاتجاه الأخر	حركة	ص٦
٦	تجري وهو أمامها	حركة	ص٦
٧	يخرج من الباب	حركة	ص٧
٨	عبد المطيع يخرج مسرعا	حركة/انفعال	ص٧
٩	تضحك بثينة مرة أخرى	انفعال	ص٧
١٠	أصوات أطفال تصرخ	انفعال	ص٨
١١	تخرج أم بثينة	حركة	ص٨
١٢	يتحرك عبد المطيع	حركة	ص٨
١٣	تدخل بيتها تغلق الباب	حركة	ص١٠
١٤	يبكي	انفعال	ص١١
١٥	يضيق	انفعال	ص١٢
١٦	يصافحها	حركة	ص١٢
١٧	يبكي	انفعال	ص١٢
١٨	يحدث مرسي	انفعال	ص١٢
١٩	تخرج من المسرح	حركة	ص١٢
٢٠	يمد قدميه لينام	حركة	ص١٤
٢١	تمسكه من قدميه	حركة	ص١٥
٢٢	يجري	حركة	ص١٥
٢٣	يرتجف	انفعال	ص١٨
٢٤	بصوت حاد	انفعال	ص١٩
٢٥	بغيض	انفعال	ص٢٠
٢٦	يمسكه من قفاه ويسحبه	حركة	ص٢٠
٢٧	يتركه الشرطي	حركة	ص٢٠

الفصل الثانى:

م	النص الموازي	الوظيفة	الصفحة
١	يتحرك إلى خارج المسرح	حركة	ص٢٣
٢	يضحك بتمثيل	انفعال	ص٢٤
٣	يبدأ في خلع ملابسه	حركة	ص٢٤
٤	يمسك السوط في يده	حركة	ص٢٤
٥	يضرب بالسوط في الهواء	حركة	ص٢٤
٦	بدهشة واستغرب	انفعال	ص٢٥
٧	يسجل احد الشرطة	حركة	ص٢٥
٨	يضحك	انفعال	ص٢٥
٩	تشير إلى فاطمة	حركة	ص٢٦
١٠	تغني	انفعال	ص٢٦
١١	يفتح الباب... يدخل الحارس	حركة	ص٢٩
١٢	تبكي	انفعال	ص٣٠
١٣	تبعدها	حركة	ص٣١
١٤	يخرج مهرولا	حركة	ص٣٤
١٥	يجرى أفراد هنا... وهناك مسرعين.	حركة/ انفعال	ص٣٦

نلاحظ من خلال هدا الرصد أن النص الغائب المتجلي في النص الموازي جاء راصدًا حالات الانفعال وحالات الفعل و الحركة داخل المسرحية ساهمًا في تحريك النص والشخوص.

٢. ملامح شخصيات حكاية الفلاح عبد المطيع :

تعتبر الشخصية الدرامية عنصرًا هامًا من عناصر النص المسرحي، ويعني الكاتب باختيار شخصياته التي يدور حولها

الحدث، ويتفاعل معها حيث يؤطر كل شخصية في نصه بإطارها الخاص من حيث سماتها العامة وتكوينها الجسمي والنفسي والثقافي ، وبعدها البعد الاجتماعي فلكل شخصية في النص مسارها ووظيفتها ، تدفع الأحداث ، وتشيع الحركة ، وتؤزم الحبكة وصولا للنهاية حيث ظهرت شخصيات حكاية الفلاح عبد المطيع انعكاسا لشخصيات المجتمع المصري وقد حمل الكاتب شعب مصر أعباء الحياة وسعيهم لتخلص من الظلم فلطالما اعتبرت قضية الصراع الطبقي وحقوق الطبقة الكادحة من أهم القضايا الإنسانية القديمة والتي مازالت إلى اليوم الحديثة ، التي تدين لها ذاكرة التاريخ وتحتفظ بنماذج تمردت على الواقع وحفرت كفنها في سبيل إثبات وجودها.

ملامح شخصيات المسرحية:

للشخصيات عدد من الملامح والسمات ذات بعد علاماتي واضح في النص :

- <u>**الملامح الجسدية :**</u> ويقصد بها الصورة المادية الخارجية للشخصية ، جنسها لونها طولها وعرضها وكل ما يصور الشخصية من الخارج ، ولهذه الملامح دلالاتها داخل الفعل الدرامي الذي تنهض به الشخصية ، وعلى الكاتب الدرامي أن يضع في حسبانه مطابقة الدلالة الجسمية لكل شخصية حسب

الدور الذي تنهض به داخل النص المسرحي. إلا أن الكاتب السيد حافظ لم يهتم كثيرا بالسمات الجسدية لشخصياته حيث نجد يصف ملامح عبد المطيع كما في قوله:

"« فلاح فقير، أجير ، عيناه مسجدان .... ويداه صلبتان في صلابة صخر النيل»"(١)

وذكر عمر بثينة مثل : "«ظهور بثينة هي شابة في العشرينات جميلة تختال في مشيتها»"(٢) .

إما باقي الشخصيات لم يذكر ويصف لنا سماتهم الجسدية حيث يعود اكتفاء الكاتب بهده الملامح الجسدية البسيطة ، كون إظهار ملامحهم الجسدية لن يؤثر في طرح القضية الاجتماعية الإنسانية التي تناولتها في النص .

- <u>الملامح الاجتماعية :</u> إن الملامح الاجتماعية انتماء الشخصية لطبقة اجتماعية (مال / فقير / غني / عبد / أمير / ملك) (متزوج / مطلق / أعزب) وغيرها من التصنيفات الاجتماعية تدفع الشخصيات للحراك داخل النص الدرامي بثقلها الاجتماعي الذي رسمه لها الكاتب ، مما جعل لكل شخصية من هذه الشخصيات سلوكًا ثقافيًا ونمطًا معيشيًا خاصًا بها ،

---

(١) المسرحية ، ص٥
(٢) المرجع نفسه ، ص٧

يميزها من سواها وقد يكون لانتمائها الاجتماعي أثرًا في لغتها وبعدها الجسماني والنفسي ، فلكل شخصية حراك مختلف في عالمها الدرامي داخل النص المسرحي. وتتبين من خلال ملامح شخصيات المسرحية ما يظهر إطارها الاجتماعي ، فالشخصيات تتحرك في فضاء أسرة قروية حيث الأب فلاح فقير أجير والأم تتحمل معه أعباء النفقة على الأسرة الذي هي أيضا تعمل فلاحة ومهند الذي يريد الزواج من بثينة إلا أن أم بثينة (نفيسة) معارضة لهذا الزواج وفاطمة جارة عبد المطيع الذي مازال يحبها ولم ينساها برغم من زواجه من أم بثينة. وشخصية مرسي وأمه وسكان المدينة التي هم عبارة عن شخصية خاضعة في البعد الاجتماعي بالفكر العام للقرية ومتقبلين الظلم السلطوي والتفاوت الطبقي الموجودة في مدينتهم ، كما أن حياة الفقر التي يعيشونها تجعلهم محملين بأعباء الحياة والعيش .

- <u>الملامح النفسية :</u> يدخل الزاج (سرعة البكاء ، التأثر ، الغضب الشديد ، الاسترخاء ، الحزن ، الفرح) الذي يظهر على الشخصيات ضمن الملامح النفسية ، ويأتي هذا العامل نتيجة الملمحين السابقين الجسدي والاجتماعي ، فلا أبعاد الشخصية وكل بعد نفسي له تعليلاته المختلفة لهذا لابد من الكاتب إعطاء

مبررات منطقية لأبعاد النفسية لكل شخصية من شخصياته ويبدو جليا في شخصيات وبحكم علاقتها الاجتماعية مع الذوات الأخرى يعيش في حالة متناقضة فعبد المطيع يشعر بعاطفة الحب مع فاطمة التي يراها الملجأ الوحيد و أمانه الذي يبحث عنه مثل قوله :

"« لا يهمني أي شيء ... كل ما يهمني في العالم هو انت يا فاطمة أنت تعلمين كم احبك »" [١]

على عكس زوجته نفيسة التي لا لا يحبها بل مجرد جسد لإفراغ الشهوات فمطيع يرى الزواج قيد وكبت. كما ان نفيسة ذات شخصية متذبذبة بين الانا المحرومة التي افتقدت عاطفة الزوج وانشغلت بمسؤولية إعالة الاسرة بسبب تراخي زوجها في كسب المعيشة حيث لم تشعر بحب مع مطيع مطلقا مثل قولها :

"« كف عن خداعي يا رجل يا ملعون ... يا منفق يا كسول يا مخادع »"[٢]

فيدل أن نفيسة لا تنادي زوجها بـ "يا حبيبي" أو "يا عزيزي" فهي تناده بالمنافق والمخادع بعلمها بحبه لفاطمة ، وتظهر

---

(١) المسرحية ، ص٩

(٢) المرجع نفسه ، ن ص

الأنا المنتقمة لنفيسة عند ملاقاتها مع فاطمة حيث تدافع عن عش زواجها مثل قول نفيسة :

"« من أين يأتي الخير ... هل يرى احد وجهك ويشعر بالخير، الخير عندما يرى وجهك يفر يهرب ، من أين يأتي الخير يا وجه النحس ؟»"[1] .

وتظهر شخصية عبد المطيع المنافقة في حديثه مع مرسي عندما رآه يلبس اسود فقال له "« لم أسمع والله العظيم لم اسمع ، ولو سمعت لخرجت في الحال في الجنازة ، فأنا لا أترك أي جنازة إلا سرت خلفها »"[2]

وفي حديثه مع الشرطي في مدح حاكمهم برغم أنه هو سبب بلائهم وهمهم وحزنهم وشفائهم مثل "« نعم سعيد جدا وفرح للغاية ... الحمد لله في ظل مولانا قنصوة الغوري »"[3]، وهكذا نكون قد حددنا أربع متغيرات رئيسية في دراسة الشخصية :

- أراء شخصية : وهي المتغيرات التي تطرأ على ما تصرح به الشخصية عن نفسها، أو ما تصرح به الشخصيات الأخرى

---

(١) المسرحية ، ص١٠
(٢) المرجع نفسه ، ص١٣
(٣) المرجع نفسه ، ص١٨

عنها وما يطرأ على لغة الشخصية وصياغتها لعباراتها ومستوى ذكائها.

- فكرة شخصية : وهي المتغيرات المتعلقة بفكرة الشخصية و ردات أفعالها ومبرراتها الفكرية ومستوى ذكائها .
- فعل الشخصية :وهي المتغيرات التي تحدث في السلوك ومواقفها العاطفية والنفسية.
- مظهر الشخصية : وتشمل المتغيرات الشكلية وتعبيراتها الخارجية نتيجة التأثر بالأحداث والمواقف الدرامية.

٣.النموذج الفاعلى:

النموذج العاملي أو الفاعلي هو بنية العلاقات بين العوامل (الفاعلين) Actants وهو يضم ستة عوامل :

١. الذات التي تقوم بالبحث عن الموضوع

٢. الموضوع الذي تقوم الذات بالبحث عنه

٣. المرسل : يدفع الذات للاتصال بالموضوع

٤. المرسل إليه : متلقي الموضوع المتحصل عليه بواسطة الذات

٥. المعارض : الذي يحاول عرقلة الذات والجيولوجية بينها والاتصال بالموضوع.

٦. المساعد عكس المعارض فهو المعاون للذات للوصول إلى الموضوع "[١]

ويمكننا رصد النموذج الفاعلي لشخصيات (المسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع) على الأتي:

النموذج الفاعلى لعبد المطيع:

إن الانعتاق هو الهدف الوحيد (لعبد المطيع) ، ونراه في الكثير من الأحيان يزيح عن طريقه الذوات الأخرى التي تحول دون تحقيق رغبته تلك ، حيث هذه الرغبة التي لديه جعلته يذهب إلى عالم لا يشكل الفقر ولا السلطة هاجسا مقيدا للحرية إلا أن أمرا لا يمكن إغفاله، يشكل مضادا للحيلولة دون رغبته انه صوت المجهول الذي لم يستطيع الفكاك منه فهناك أيضا الواقع السلطوي التي تقوم السلطة بسيطرة على سكان مدينتها وعليه فهي سلطة عليا مفروضة عليه ويبدو جليا في النص من خلال عمق رغبة الانعتاق والذي يتضح من خلال حواره مع حماره.

---

(١) ينظر : جيرالد برنس ، قاموس السر ديات ، ترجمة السيد أمام ، ميريت للنشر والتوزيع ، ص١٠

النموذج الفاعلى لنفيسة :

تمثل نفيسة المرأة التي تضحي من اجل عائلتها التي تسعى لتأمين القوت لعيالها بسبب الفقر والوضع المعيشي التي هي فيه، فزوجها الأناني الكسول لا يريد العمل ويلقي اللوم على الأوضاع والآخرين ، وأبنائها لا يستطيعون تحمل المسؤولية لهذا تسعى هي أيضا إلى الإنعتاق والتخلص من هذا الفقر والوضع الذي هم فيه لكن هدا الإنعتاق ليس بتلك القوة التي تظهر عند عبد المطيع.

النموذج الفاعلى لمهند :

يبحث مهند عن_موضوع الزواج والحب وتشاركه أيضا في ذلك بثينة فمن خلال الوضع المعيشي المزري الذي يعيشه أهل مدينته ورفض نفسية تزويجه بثينة جعلت الوصول لموضوع الزواج غير متحقق.

وختامًا نلاحظ عبر تطبيق النموذج الفاعلي لشخصيات نص مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع أنها جاءت في ثنائيات ، فشخصية عبد المطيع ونفيسة لهما الموضوع نفسه وهو الإنعتاق من الفقر والواقع المعيشي ، وشكل كل منهما عاملا مضادا للأخر كما أن مهند وبثينة شكلوا ثنائية الزواج والحب موضعان معنويات يؤديان للهدف نفسه وهو الحياة وشكلا معا عاملا مساعدا للأخر، بينما الأسرة هي العامل المضاد لكليهما.

٤. الحيز الشخصي:

هي المسافة التي تفصل بين الشخصيات الدرامية ، حيث لهذه المسافة معان ودلالات مرتبطة بالثقافة المجتمعية ، ففي الحياة نجد المسافة التي تفصل الناس عن بعضهم البعض تناسب مع علاقتهم بهؤلاء الأشخاص فتقلص المسافة بين الأصدقاء والمحبين ، بينما يحافظون على المسافة المناسبة بينهم وبين الغرباء كما أن الحيز الشخصي الاجتماعية إذا كان ملكا أو رئيسا أو سيدًا .

جاء الحيز الشخصي في النص الدرامي (لمسرحية حكاية الفلاحة عبد المطيع) رمزا للعلاقات العاطفية بين الشخصيات حيث شكل ثنائيات متضادة التالية :

١. الوفاق/ الخصام : ففي الفصل الأول عندما كان «عبد المطيع» و«فاطمة» يتحاوران بحب ودلع ، كانت المسافة تتقلص عندما يتفقان في الحديث أما مع زوجته نفيسة تزداد اتساعا عندما يتجادلان حول العمل وتحمل العصا لكي تضربه.
٢. الرغبة / الكبت : كما في المسافة بين (بثينة ومهند) ورغبتهما في الزواج.
٣. الحب / الكره : تتسع المسافة بين نفيسة وفاطمة حيث العلاقة

متوترة يشوبها الكره من قبل أم بثينة ومسافة بين فاطمة وعبد المطيع ضيقة لقربها العاطفي لكون فاطمة هي الأحب إلى قلب عبد المطيع .

٤. القوى/الخوف: يمكن أن نعبر عن رمزين هاتين الثنائيتين في كونها النتيجة أو السبب. في كونها سبب هي العلاقة مبنية على الخوف من السلطة المطلقة النافذة في حكمها على جميع أفراد سكان القرية والمدينة والوضع النفسي المتذبذب لعبد المطيع مما أدى إلى رغبة الفلاح عبد المطيع إلى الإنعتاق والتحرر، فالإنعتاق الأول كان من خلال خلق عالمه الخاص في داخله والذي ظهر من خلال حواره مع حماره ، أما الإنعتاق الثاني هو القوة التي صارت عنده في شتم السلطان والوزير والمستشارين مثل :

«أي الألوان تحب أن ارتدي يا مولاي أي الألوان تحب أن ارتدي ؟ الأحمر أم الأخضر أم الأصفر ... أم الأسود أم الأبيض يا أولاد الكلب؟»(١)

حيث نلاحظ هنا أنه وصف السلطان والوزير والمستشارين بأولاد الكلب كما أنه نزعا ملابسه وأصبح عاريًا.

---

(١) المسرحية ، ص٤١ .

٥. الإضاءة والمؤثرات الصوتية:

اعتنى الكاتب بإظهار تصوره للإضاءة والمؤثرات الصوتية من خلال النص الموازي ولكنه لم يهتم بإظهار التفاصيل حيث يمكن بالصورة التالية في الجدول:

الفصل	الإضاءة	المؤثرات الصوتية
الأول	«بقعة ضوء على المنتصف» ص٥	١/أصوات أطفال تصرخ ص٨
	«ضوء على المسرح ..يظهر باب كوخ بسيط » ص٦	
	«الإضاءة تختفى يظهر الطريق العام » ص١١	
	انتقال الإضاءة ص١٣	٢/"موسيقى" ص١٣
	ضوء على الكورس ص١٤	
	ضوء على قلب منتصف المسرح ص١٤	
الثانى	ضوء على القصر والوزير وقد اجتمع بالمستشارين ص ٢٣	صوت الطبول تدق ص٢٣ صوت الحمار قادم من بعيد ص٣٠
	ضوء احمر على رئيس الشرطة ص٢٤ دلالة على العدوانية والعنف والاستفزاز.	
	ضوء يختفى على المسرح ص٣٦ ضوء على يمين المسرح ص ٣٦	
	ضوء على قلب منتصف المسرح والمنادي يحمل الطبول وينادي ص٣٥ إضاءة خافتة على المسرح عبد المطيع ويحمل حماره يسيران ص٣٩	

٦. الديكور والأزياء:

اعتنى الكاتب بوصف مكان الذي يعيش فيه (عبد المطيع) حيث أثثه بطريقة تجريدية مثل «ضوء على المسرح ... يظهر

باب كوخ بسيط ... وكوخ أخر، وشجرة قد بدا تتسقط كل أوراقها»[١] حيث أثث الكاتب فظاءاته عبر النصوص الموازية لنص المسرحي في المكان، الذي رأى فيه انه يستحق التأثيث بينما عرى اغلبه وترك الأمر للمخرج بسبب إتباع الكاتب التيار التجريبي الذي يقوم على تجاوز المألوف من خلال اختراق الثوابت عبر تيمات تتمثل في تحميل العمل التجريبي إمكانية تجاوز الخطوط الحمراء البنيوية والشكلية وإعطاء الدور الريادي الذي إتخذ دور المسيطر على العملية المسرحية.

٧. اللباس:

ويشمل كل ما يكسو الجسد باستثناء القناع والحلاقة ، فهو يشمل الألبسة والحلي بل حتى بعض الإكسسوارات التي تكون لزينة ولا تكون لها وظيفة إستعماليه ، ويؤدي اللباس في المسرح دلالات مختلفة كما هو الشأن في الحياة اليومية والواقعية ، دلالات عديدة ومتباينة مثل : الجنس والسن والانتماء الجغرافي والطبقي والمهني والسوسيو ثقافي والذوق ... وله كذلك قدرة فائقة على الإحالة الإشارة إلى بعض الفروقات الدقيقة بين الشخصيات بإمكانه الإحالة كذلك على حالة الطقس والفصل من السنة

---

(١)المسرحية ، ص٦

(الشتاء / الربيع / صيف خريف ...) [1] ، كما إن علامة اللباس قد تشتغل عكسيا ، فتساعد الشخصيات في العرض على التنكر وإخفاء هويتها وجنسها وانتمائها الاجتماعي ... حيث دل اللبس في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع على المستوى الطبقي لشخصية عبد المطيع على المستوى الطبقي لشخصية عبد المطيع، حيث هذا الأخير من شدة فقره جميع ملابسه ممزقة ماعدا ثوبه الأخضر الذي يلبسه في المناسبات الذي لم يدفع ثمنه بعد مثل حديث عبد المطيع مع الشرطي "« انه سروال قديم ممزق....»" [2] وأيضا "« والله لو اعلم لأحضرت لك كل ملابسي ولو إنها كلها ممزقة »"[3] .

وإذا كان اللباس لا يخلو من دلالة فان العري لا يخلو من دلالة أيضا إذا قد يحيل على حميمية المكان ، أو على الانتماء على حضارة أو عصر معين أو على موقف ديني أو إيديولوجي « دل العري في حكاية الفلاح عبد المطيع و ذلك من خلال تجرده من ملابسه » على موقف معين وهو عدم الخوف من السلطان

---

(١) عبد الحميد ختالة : المسرح الجزائري النص و العرض و التلقي – تأصيل نظري و مقاربة في الأنساق المعرفية –
بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي , باتنة , الجزائر , سنة ٢٠١٥ – ٢٠١٦ , ص ١٥٠ .
(٢) المسرحية ، ص١٩.
(٣) المرجع نفسه ، ص٢٤

وقراراته بعد الأن حيث أعلن فيه عن إنعتاقه الذي كان يرده كما دل على الثورة والتمرد توقف عن النفاق ، مثل قوله "« أنا أريد أن أكون من العراة »" [1] .

لقد استعمل السيد حافظ في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع)، ألوان مختلفة في لباس شخصياته المسرحية ، منها « الأسود / الأبيض /الخضر» ، حيث لهذاه الألوان دلالات متعددة .

اللون الأسود :

يتفق اغلب الأدباء على أن اللون الأسود لون سلبي وهذا اللون يجسد الواقع الأسود الذي عاشه ويعيشه الوطن العربي فهو لون الشؤم و الدمار والحزن والظلام والكآبة كما انه رمز الخوف من المجهول والعدمية والفناء والصمت ، ارتبط اللون في الأغلب عند الأعم في العرب بدلالة التشاؤم والحزن ، والفراق والألم حيث من المنظور النفسي فان اللون الأسود يرمز إلى الحزن ويحمل إحساس بالوحشة والكآبة ، والهم والغم . استعمل الكاتب هذا اللون في مسرحيته لدلالة الحزن والحداد التي أعلنت جراء مرض

---

(١) المرجع نفسه ، ص٤٢

عين السلطان ، مثل قول المستشار"« فلتعلن الحزن العام في البلاد وليرتدي الجميع ملابس سوداء لحين شفاء السلطان »"[١]، ولبرما يقصد بهذا اللون الحزن وانكسار نفوس الأمة العربية عامة والشعب المصري خاصة بسب الظلم وتردي المستوى المعيشي والتهميش التي تشهده الأمة العربية .

اللون الأبيض:

هذا لون يبعث الطمأنينة والراحة في النفس وغالبا ما يستعمل هذا اللون_عن جمال الوطن بصفة عامة ، دل اللون الأخضر في المسرحية على حالة الفرح حيث_يقوم عبد المطيع بلبس ثوبه الأخضر في المناسبات مثل قوله "« لم اعلم بأننا سنقابلكم_حتى ارتدي ملابس تليق بالمقام وتليق بالمناسبة »"[٢] ، شرطي ١ "« وما كنت سترتدي ؟»"[٣]

عبد المطيع "« عندي جلباب اخضر ... غالي الثمن لم ادفع ثمنه حتى الأن »"[٤] ومنه أن الألوان تدل على الحالة النفسية لتلك الشخصيات فما هو إلا انعكاس لدخولهم و ذاوتهم و ما يحيط بهم.

---

(١) المسرحية ، ص٢٢
(٢) المرجع نفسه ، ص١٩
(٣) المرجع نفسه ، ن ص
(٤) المسرحية ، ص١٩

وخلاصة القول نقول تعددت أشكال الخطاب المسرحي مما يجعل المسرحيون في العصر الحديث يلتفون إلى الأشكال الخطابية غير المنطوقة لتقبيل من هيمنة النص المنطوق .حيث يلعب هذا الأخير دورا مهما في تشكيل المعنى ولا يتحقق هذا الدور إلا بامتزاجه مع الأشكال الخطابة الأخرى.

اللون الأخضر:

هذا لون يبعث الطمأنينة والراحة في النفس وغالبا ما يستعمل هذا اللون_عن جمال الوطن بصفة عامة ، دل اللون الأخضر في المسرحية على حالة الفرح حيث_يقوم عبد المطيع بلبس ثوبه الأخضر في المناسبات مثل قوله "« لم اعلم بأننا سنقابلكم_حتى ارتدي ملابس تليق بالمقام وتليق بالمناسبة »"(١) ، شرطي ١ "« وما كنت سترتدي ؟»"(٢)

عبد المطيع "« عندي جلباب اخضر ... غالي الثمن لم ادفع ثمنه حتى الأن »"(٣) ومنه أن الألوان تدل على الحالة النفسية لتلك الشخصيات فما هو إلا انعكاس لدخولهم و ذاوتهم و ما يحيط بهم.

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٩
(٢) المرجع نفسه ، ن ص
(٣) المسرحية ، ص١٩

وخلاصة القول نقول تعددت أشكال الخطاب المسرحي مما يجعل المسرحيون في العصر الحديث يلتفون إلى الأشكال الخطابية غير المنطوقة لتقبيل من هيمنة النص المنطوق .حيث يلعب هذا الأخير دورا مهما في تشكيل المعنى ولا يتحقق هذا الدور إلا بامتزاجه مع الأشكال الخطابة الأخرى.

الفصل الثانى

الصورة الذهنية في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع

الفصل الثاني

الصورة الذهنية في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع

أولا: الصورة الذهنية في المسرحية.

١. السيد حافظ كمتصور للمسرحية.

٢. المتلقي و الصورة الذهنية للمسرحية

ثانيا: الشفرات في المسرحية

١.شفرات تفسيرية (نفسية).

٢.شفرات نصية.

٣.شفرات اجتماعية

ثالثا: العناصر الدرامية في نص المسرحية

١.الحدث المسرحي

٢.الصراع

٣.الشخصيات

٤.الحوار

رابعا: أبعاد شخصية البطل المسرحية

١.البعد الفيزيولوجي (المادي)

٢.البعد السيسيولوجي (الاجتماعي)

٣.البعد السيكولوجي (النفسي)

خامسا: انعكاس صورة العرض الذهنية على النص المكتوب

أولا : الصورة الذهنية للمسرحية:

١. السيد حافظ كمتصور للمسرحية :

تكمن إشكالية الكتابة المسرحية الادبية في " تغطية لغة الانا بلغة الاخر المعادلة لرفض التعبير عن الذات"،[١] فمن هنا نفهم ان المؤلف يعبر عن حاجاته كمواطن و يضمر ذلك و يلبسه للآخر، حيث انه عايش و لا يزال يعايش واقع متشظي يسوده التسلط و التهميش فاستصاغ كل هذا في قالب مسرحي يتضمن احداث واقعية، فراح يتصورها ذهنيا و ينسخها حروفا.

لو تمعنا في بنيات النص العميقة، وحاولنا تفكيك شفرات الرموز والشخصيات سنتوصل لعدة معاني و دلالات اضمرها السيد حافظ تحت شخصيات بسيطة، "تبرز هنا فطنة الكاتب المسرحي و نباهته في ان ينطق شخصياته ما يريد دون ان تتجلى ذاته في الخطاب المسرحي، أو كشف ميولاته الشخصية، فيبين الفكرة دون ان يكشف ذاتيته"[٢]، لا يتأتى لك ذلك الا بعد غوص عميق في ذات الكاتب، فمثلا :

- شخصية نفيسة : للوهلة الاولى يتبين لنا انها مجرد

---

(١) آن اوبر سفيلد : قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ط١، القاهرة، مصر، ١٩٩٧م.

(٢) خلوف مفتاح: اعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم و التفسير إلى صناعة الوعي، ط١، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة، ٢٠٢٠م، ص١٥

شخصية مسرحية تمارس نوعا من التسلط على زوجها عبد المطيع، زوجة كسولة لا تنهض باكراً، تكِنُّ الكراهية لجارتها فاطمة التي هي في نفس الوقت عشيقة عبد المطيع و لكن ما يقصد به السيد حافظ بشخصية نفيسة انها وطنه مصر الذي مارس عليه التهميش و التسلط في بداياته الادبية و كأنه يريد القول بلادي و ان جارت عليا نفيسة، رغم ذلك لا يزال متمسكاً بوطنه و بقضاياه.

- شخصية فاطمة : من خلال النص يتبين لنا ان فاطمة عشيقة عبد المطيع و حبه الأزلي الذي لن يتخلى عنها ابداً فمعها فقط يجد ذاته الضائعة رغم انعزاله للمجتمع فلا شيء يهمه في الدنيا سواها، هاربا من زوجته اليها لكن في حقيقة الامر فاطمة رمز لمصر التي يحلم بها السيد حافظ، مصر التي يريد ان يصل اليها بعد التغيير، مصر المُحِبة لمواطنها.
- شخصية مهند : من خلال النص نفهم ان مهند ذلك الشاب الطموح، الواقعي و الملاحظ لاستغلال السلطة للشعب و نهبها لكل حقوقه، وظفه السيد حافظ كصوت للضمير الشعبي المُغْتَصَب الذي يجب عليه التحرك نحو الحرية القضية الأقوى المتجذرة في فكره، فبصوت الضمير هذا

يحاول ان ينتصر للإنسان ضد عوامل قهره.

- شخصية عبد المطيع : تبدو شخصية ساذجة تمارس نوعاً من الغباء و اللامبالاة، شخصية فقيرة معدمة مهمشة استنزفتها السلطة و استغلت جهلها، لكن عبد المطيع بعد كل ما حدث له تمرَّد و رفض منصب قاضي القضاة تحت ضحكات السلطان، و كان السيد حافظ هنا وضع هذا الحدث كبداية للتمرد نحو طريق التغيير و الحرية.

في الاخير نستنتج ان السيد حافظأَ لَمَّ بجميع اركان الصورة الذهنية لمسرحيته حكاية الفلاح عبد المطيع التي بها عبر عن احتياجاته لكن بصوت الآخر لاَغِياً حضور ذاته.

٢. المتلقى و الصورة الذهنية للمسرحية :

اللغة في النص المسرحي المعاصر لغة اشارية رمزية تحمل مدلولات متعددة، فهي انعكاس لأزمة الإنسان المعاصر و إرهاصات الواقع المعاش و المعيش.

استعمل السيد حافظ لغة مسرحية تعطي القدرة للمتلقي ان يعيش الاجواء النفسية و الذهنية للنص، بحيث قام المؤلف بنقل المتلقي إلى عوالمه النفسية ليضعه امام مكامن النص الجمالية، بحيث هذا النص مشبع بالدلالات و هي بدورها خاضعة لمدارك المتلقي و فهمه للنص. و التوافق هنا جِدٌّ لازم بين ذهنية المتلقي و ذهنية

السيد حافظ المنتجة للنص، لأن نصوص هذا المؤلف ليست من النوع الذي يمنح نفسه لكل متلقي لأنه ينتج تعددية في التأويل و إختلاف في الرؤية لذلك دائما ما نجد جمهورا فريدا من نوعه يكسبه المبدع السيد حافظ.

فالمتلقي لنص مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع يجب ان يتعمق فيه و يمسك زمام أفكاره الغامضة التي هب عبارة عن رسائل مشفرة يرمي بها السيد حافظ لنوع خاص من المتلقين، و بذلك يُعْمِلُ المتلقي خياله و تبدأ التصورات الذهنية لأحداث و صراعات النص المسرحي، تبدأ رحلة التأويل من العنوان المزدوج و الغلاف و الالوان المستعملة فيه، الشخصيات و رموزها، الازياء و الديكور، و بعض المفردات التي تسوق المتلقي لاتجاه معين من الافكار، "لا يمكن تلمس المعنى العميق و الشامل للعمل المسرحي بدراسة عناصره البنائية منفصلة، بل وصلها و محاولة إدراك تعالقها و مدى تفاعلها فيما بينها لاستخلاصها البنية الدالة الشمولية الموحدة للعمل الفني".[1]

بما ان الصورة الذهنية لها مداخيل فلسفية و عقلية و سايكولوجية تشكلت وفق خيال واسع للمؤلف الذي اشترك فيه مع المتلقي لأن لديهم نفس المتراكم النفسي و الذاكرة المختزنة المشتركة.

---

(١) مفتاح خلوف: اعمال السيد حافظ من الفهم و التفسير إلى صناعة الوعي، ص٦١.

من خلال قراءة النص و العمل على فهمه و تركيب معناه، و المقارنة بين عالم النص و عالم الخشبة و العالم الذي نعيش فيه و كل هذا مربوط بما يعرفه المتلقي سابقا و مع كل هذا تصاحب المتلقي متعة نفسية ذهنية.

ثالثا: الشفرات في المسرحية:

١.شيفرات تفسيرية (البناء الدرامى النفسى):

موضوع السيد حافظ (حكاية الفلاح عبد المطيع) نابض بالتعبير عن احتياجات نفسية، شعبية قومية مستمدة من الواقع، تعامل معها على انها ردّة فعل لأحداث مصرية عربية كالتهميش، القمع، الاذلال و مساواة الانسان بالحيوان "زمن كان الانسان مفقود القيمة يهان، كان الانسان الحيوان قوي النفوذ و السلطان"[1]،فالمؤلف يمارس نوعاً من التمرد ليس بعيداً عن العالم النفسي، لأن أي تركيبة نفسية لشخصية ما لا بد ان يكون معادلها النفسي موجوداً في العالم النفسي النظري و التطبيقي طبعاً المستمدة من الواقع، كشخصية عبد المطيع التي صوّرها لنا السيد حافظ بأنها شخصية عادية تمثل اغلبية مقهورة مطيعة، فقد تخلى عن البطل الملتزم بواقعه الذي يحارب من أجل قضاياه و

---

(١) المسرحية، ص٥.

ألبسه السذاجة و اللامبالاة، فمطالبه محدودة متواضعة متمثلة في الفول لأولاده و الشعير للحمار، فالمؤلف بهذه الشخصية يبحث عن كل ما هو ممكن بعيداً كل البعد عن طلب المستحيلات ببحث عن وطن يغيب فيه إذلال الانسان و قهره، عن وطن لا يطمس كيان مواطنه.

عبد المطيع شخصية متمسكة بعالمها الداخلي ممارسة فيها كل الانعزال والانزواء، بمعنى آخر يعيش داخل ذاته، هكذا تنعكس الملامح النفسية لشخصية المؤلف على تعاملاته الدرامية المسرحية فهو كثيرا ما يعيش داخل ذاته "إنه يعيش مخلصا لعلاقة بين الوعي واللاوعي، بين الشعور واللاشعور، بين الآن والزمان، بين الواقع والخيال، وهذا الإخلاص للثنائيات المتناقضة يتولى تشكيل شخصيته الانسانية و كيانه الإبداعي"(١).

ومن هنا نتوصل إلى ان وجود ثنائية المخاتلة و المراوغة في نص مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع ليس بمحض الصدفة بل هو انعكاس لتشظي نفسية السيد حافظ.

المؤلف من جيل الإحباط و الكبت و النفسية المتشظية و الضمير المخدر الشبه غائب و الوعي الغافل عير المبالي، فاستعمل

---

(١) نجاة صادق الجشعمي: المسرح التجريبي بين المراوغة و اضطراب المعرفة (البناء الدرامي النفسي في كوميديا السيد حافظ، دراسة نقدية تحليلية بقلم د. مدحت ابوبكر)، دار العنوان للنشر و التوزيع، الشارقة، ط١، ٢٠١٨م، ص١٩٨.

شخصية مهند كصوت للضمير الواعي لما يدور حوله من أحداث، فهو صوت الذات الواعية بمدى التشظي النفسي و الاجتماعي و السياسي منتقدا بذلك عداء النظم الإنسانية للإنسان، توجد عدة تقاطعات بين شخصيته وشخصية عبد المطيع من ناحية الطموح و القناعة "مهند: كل المدينة عاطلة عن العمل... السوق نائم... نهب المماليك كل شيء"(١)، فقد استمد و استصاغ السيد حافظ احداث مسرحيته (حكاية الفلاح عبد المطيع) من احداث واقع سياسي معاصر يمكن لأي متلقي ان يسقطه على واقعه، بالرغم من النكهات التراثية الشعبية، اذا امعنا النظر و التدقيق في صور المسرحية نجد ان المبدع السيد حافظ يغازل حاجته النفسية كمواطن، فنص المسرحية أداة يعبر بها عن احتياجات نفسية شعبية يتشارك بها القراء في عملية الافراغ الوجداني رغبة في التغير من كل النواحي (الاجتماعية، النفسية و السياسية ...).

٢.الشفرات النصية :

حكاية الفلاح عبد المطيع عالم جديد في التجريب رصعه السيد حافظ بمقومات مسرحية جديدة، استعمل المحاكاة لتغيير الواقع اجتماعيا، سياسيا، نفسيا و فكريا، فالتجريب عنده متولد من رغبة

---

(١) المسرحية ، ص٨.

داخلية ملحة في التغيير مؤكداً فكرة ان الواقع يمكن معالجته بالمسرح و المسرحية هي رؤية قدية للواقع.

إن نص المسرحية يتكون من مجموعة من البنيات الأساسية الدالة بوظيفتها في تمازج و تماسك الحدث مرتبطة بحركية النص الداخلية، و هي تراكيب متناقضة تتصارع فيها المصالح الطبقية تتداخل في عالم بطل المسرحية(عبد المطيع) الذي تتزاحم فيه الثنائيات الضدية التي حددت هيكلة الحكاية عبر الاحداث و الأماكن المتباينة التي يمكن وصفها كالآتي:

- عبد المطيع و عالمه : السلطان و عالمه المتناقض
- الكوخ ←——— القصر
- الفقر ←——— الغنى
- طرح التساؤلات ←——— تنفيذ الفرا مانات
- عالم الاجير ←——— عالم المالك
- الأسود ←——— الأبيض
- الموت ←——— الحياة
- البكاء ←——— الضحك

تكشف لنا هذه المسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) مميزات بناء المسرح الحافظي، فهو مسرح تجريبي اكثر ما يميزه طرائق

التعامل مع الزمن بأسلوب "الفلاش باك"[1]، "يتعامل السيد حافظ مع الزمن في عمله الدرامي بمفهوم متأثر كثيرا باتجاه تيار الوعي في الكتابة القصصية بأسلوب الفلاش باك في السنيما flashback فالزمن هنا فقد منطقه العام و حدوده التقليدية، و اصبح زمنا متداخلًا ... و قد مكن المؤلف من اجادة هذا البناء و توظيفه لخدمة عمله الدرامي."[2]

إن أحد أركان الدراما المهمة هو الزمن بعد كسر مدركه العام في التجريد من جهة و تجسيده دراميا من جهة أخرى، فهو الكيان الذي تنصهر فيه عناصر الدراما ضمن تفاعلية ذات علاقة متنامية يحددها التكوين المشهدي ما نطلق عليه الزمن.

٣.الشفـــراتالاجتــماعيـــة :

كلما كانت المسرحية على مساس بالواقع، كلما كان المسرح مؤديا لدوره اكثر و قريبا من جمهوره اكثر سواء القراء أو المشاهدين، و من هنا نلاحظ ان السيد حافظ من خلال مسرحيته حكاية الفلاح عبد المطيع بغريزة الوطنية و القومية راح يحاكي الواقع

---

(١) الفلاش باك: الاستحضار أو الاسترجاع أو الخطف خلفا ، بالإنجليزية flashback ، انقطاع التسلسل الزمني أو المكاني للقصة أو المسرحية أو الفيلم لإستحضار مشهد ماضي وتلقي الضوء على موقف من المواقف والتعليق عليه.

(٢) د. السعيد الورقي: حكاية الفلاح عبد المطيع للالسيد حافظ و مسرح التضامن و المشاركة، جامعة الاسكندرية، جريدة السياسة، الاربعاء ١٩٨٣/٠٧/١٣، ص٣.

الاجتماعي المصري مسقطا ذلك على الواقع الاجتماعي العربي بصفة عامة، فكل هذه المحاكاة انعكست على أفكار المسرحية التي من خلالها يستعرض تناقضات الواقع الاجتماعي، كاشفا للضعف و التشظي، داع للتغيير و الثورة، باحثا عن الممكن لا المستحيل، فمشكلة عبد المطيع و هو طائع انه كان يعيش في زمن المماليك، و ما يهمنا من كل هذا الاطار الاجتماعي لا التاريخي، لأن بطلنا(عبد المطيع) نموذج صارخ للطبقة الكادحة المشغولة بطلب قوتها غافلة بذلك عن فرمان السلطان، و بهذا الفرمان تم اغتصاب حرية بطل الحكاية و تم المسك بزمام عواطفه.

بالتالي لم يسود ملبسه فقبض عليه، تم سجنه مع عقوبة الضرب و الجلد، افرج عليه بعد مدة مع شرط الزامية التسويد لكل شيء، طبق عبد المطيع الشرط و انعزل يداوي جروح الجلد متصالحا مع ألمه، فها قد شفيت عين السلطان و عَمَّ الفرح و عبد المطيع لا يزال قابع في غيبوبته منزويا معزولا عن العالم، و مرة أخرى يسجن و يجلد في حيرة من امره، يخلع ثيابه و يتساءل لأول مرة :" أي الألوان تحب ان ارتدي؟ الأحمر الاخضر أو الأصفر .. أم الأسود، أم الأبيض يا أولاد الكلب"(١)، من خلال ما سبق يتبادر إلى الذهن فكرة واضحة تحمل في طياتها التفاوت الطبقي الذي ينم

(١) المسرحية، ص٤١.

على التصارع الإنساني، فالسيد حافظ يعمل هنا على "محاولة إيجاد نوع من التماثل و التفاعل بين بنية نصية صغرى و مه بنية أشمل هي البنية الاجتماعية لطبقة معينة و رؤيتها العالم ضمن تصور المبدع الذي ينتمي إلى تلك الطبقة أو يعبر عنها فحسب"(١)، و قام المؤلف أيضا بإيهام المتلقي ان ما حدث قد حدث في مضي بقول الراوي: " سنعود إلى الوراء إلى زمن كان الانسان مفقود القيمة يهان و كان الانسان الحيوان قوية النفوذ و السلطان"(٢)، تاركا بذلك التأويل و الإسقاط و المقارنة لذهن المتلقي.

من خلال هذا الاطار يتضح لنا ان شخصيات المسرحية نماذج إنسانية واقعية تتحرك داخل إطارات عاطفية و علاقات إجتماعية متصارعة و إنتماءات طبقية متفاوتة و هذا نموذج لملايين من البشر، و نلاحظ أيضا أن مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع و إقترب بها المؤلف السيد حافظ من مضمون القضايا الإنسانية الاجتماعية، السياسية... الخ، مبتعداً شكلا بشخصيات سطحية كشخصية عبد المطيع.

---

(١) خلوف مفتاح: اعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم و التفسير إلى صناعة الوعي ، ص: ٨٤/٨٣.

(٢) المسرحية، ص٥

ثالثا: العناصر الدرامية في نص المسرحية

يمكننا إجمال عناصر البناء الدرامي في الآتي :

١.الحـــدث المسرحـــــي:

تقول فيه نهاد صليحة "هو مراحل احترام الصراع نحو النهاية، و قد يكون الحدث نفسيا أو ماديا قد يتحقق في ادراك المتفرج أو قد يتم من خلال جدل الخشبة المسرحية و الصالة"(١)، بما أننا بصدد دراسة الحدث المسرحي في النص و ليس في العرض يمكننا القول انه تلك الأفعال و المواقف التي تتجسد داخل النص من خلال الزمان و المكان و الشخصيات كل هذا يحيلنا إلى الصراع الدرامي و ما ينتج عنه من مؤشرات تعمل على تنامي الحدث و تصويره فيستثير المتلقي و ليتفاعل معه.

تبرز حكاية مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع" عبر عدّة شخصيات لكل منها قصته و مساره الدرامي و تبدأ الحكاية من بيت "عبد المطيع" الفلاح الفقير الاجير و زوجته "نفيسة" هي الزوجة و الأم التي يقع على عاتقها أعمال البيت دائما ما تكون في مزاج سيء بسبب إهمال عبد المطيع على المستوى المادي و العاطفي لأنه تزوجها مرغوما و ما يزيد الطين بلة علمها بمواعدة

---

(١) نهاد صليحة: المسرح بين النص و العرض، د ط، مكتبة الاسرة ، القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص٢٨.

زوجها لعشيقته فاطمة فبين هذا و ذاك ضاعت العواطف و تظهر الكثير من الرغبات، و الملاحظ في الاحداث ان السيد حافظ أراد استعراض قضايا إنسانية دون الاهتمام بحدث معقد يمكن ان يشعرنا بتأزمه في لحظة من لحظات الدراما النصية، و النص في مجمله يقوم على مرحلتين: مرحلة ما قبل الفرمان السلطاني و مرحلة ما بعده، في أحداث تبدو للوهلة الأولى بسيطة ساذجة من ناحية القراءة النصية و لكنها في الحقيقة متوزعة على مستويين إثنين: مستوى خارجي تظهر عبره القضايا الاجتماعية و السياسية و العلاقات بين الشخصيات، و رفضها لواقعها بسبب الفقر و التهميش و التسلط، و مستوى داخلي عميق لا يمكن الوصول اليه الا عبر تحليل البنيات العميقة، و الوصول إلى مكامن الرسائل المشفرة التي بعث بها السيد حافظ إلى المتلقي.

٢.الصـــــــراع:

هو نتيجة حتمية لمعطيات و مواقف معينة، أي الاحداث تدفعه للتطور من موقف معين حيث لا يؤدي إلى احتمال واحد فيصبح ضرورة لا بديل عنها، " الصراع الدرامي يجب ان يكون صراعا بين كسر إرادة انسان آخر أو مجموعة من البشر"(١).

---

(١) د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص١١٠.

و هناك من يرجع أسباب نشوء هذا الصراع إلى النزاع الحتمي بين الانسان و مجتمعه فالإنسان دائما ما يميل إلى اشباع رغباته و اهوائه الواعية و اللاواعية الا ان المجتمع و مبادئه الأخلاقية و ثقافته كثيرا ما يكبحان هذه الميولات و تجبر الانسان على ان يتعايش معها وهناك من يرى ان أسباب الصراع مرتبطة بأحداث تاريخية و قضايا ثورية و من جهة أخرى توجد القضايا الاجتماعية التي تمثل الحقل الخصب لنمو الصراع الدرامي.

ومن بين القضايا الاجتماعية التي يطرحها و يعالجها السيد حافظ في مسرحيته حكاية الفلاح عبد المطيع نجد قضية الحرية، حيث ركز من خلالها على الانسان في صراعه مع القوى المناهضة، و هذه القوى المناهضة متمثلة في حكم السلطان قنصوة الغوري حاكم مصر في فترة من فترات التاريخ "وقد حكم زمن نهاية دولة المماليك الثانية التي تميزت بعدة ظواهر من أهمها التنافس على السلطة فانتشر الإرهاب و الفساد و في نفس الوقت انتشرت الفتن و الثورات الداخلية"(١).

أما الطرف الثاني في الصراع فهو الفلاح عبد المطيع "فلاح فقير، اجير، عيناه مسجدان و قلبه يتسع حتى يحتوي العالم و يداه

---

(١) كُتَّاب من الكويت حكاية الفلاح عبد المطيع مسرحية بقلم: السيد حافظ، عرض شفيق العمروسي، جريدة الوطن الكويتية، الخميس ١٠ فبراير ١٩٨٣.

صلبتان في صلابة صخر النيل ... على هامش الطريق، فلاح فقير يعيش مع اسرته اسمه عبد المطيع، يزرع القمح، يحصد الحب، يوزع الابتسامة و يشتري زقزقة العصافير بأغاني الحصاد... ينام و هو متعب بجوار عتبة الباب لأن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد"(١).

تكمن بؤرة الصراع في العمل المسرحي في عدة جوانب، و هذه الجوانب هي: الجانب النفسي، الاجتماعي، التاريخي و الديني و تنسج هذه الجوانب في نص مسرحي يقدم للمتلقي في محاولة من المؤلف تبليغ و إيصال رسالة إنسانية و تسليط الضوء على عدة مشاكل يجب معالجتها، و هذا اسمى دور قد يقوم به.

٣.الشخصيـــــات :

الشخصية المسرحية عدة أنواع تختلف عن بعضها البعض و ذلك لتقمصها أدوار مختلفة و متعددة يرسمها المؤلف بإبداعه و خياله في النص المسرحي حيث تنقسم الشخصيات الى:

الشخصيــةالرئــــيسية:

يصف إبراهيم حمادة الشخصية الرئيسية قائلا بأنها:" الممثل الأول الذي كان يلعب الدور القيادي في الدراما الاغريقية، ثم يلعب

---

(١) المسرحية، ص٥.

أدوارا أخرى في نفس المسرحية، أما الآن فهو الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في المسرحية كنص مكتوب"[1]، و من هذا المفهوم يتبين ان الشخصيات في الدراما الاغريقية لم تكن متعددة و متنوعة، حيث كان البطل يلعب عدة أدوار في المسرحية أما الان اصبح البطل هو الذي يلعب الدور الرئيسي و تدور حوله الأحداث الأخرى.

تتصنف الشخصيات داخل العمل المسرحي بصفات أهمها الا تفقد الشخصية صلتها بالعالم الحقيقي الذي تعيش فيه و الا يفرض المؤلف عليها فتتحول إلى ابواق تنطق بأفكار المؤلف كما انها لا تتصف بالوحدة، اما التنوع فتتصف به في مجموعها و آخر صفة في الشخصية المسرحية هي "ان المؤلف يبرز ان كل منهما متفردا بخصائصه الجسمية و النفسية و الاجتماعية"[2].

أما الشخصية الرئيسية التي وظفها السيد حافظ في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع، هي شخصية واحدة لكنها تنوعت بين السذاجة و التمرد و السخرية، " فهو شخصية فاقدة لوعي الجماعة تسير ضد تيار المجتمع الذي تعيش في فلكه دون تفكير و وعي"[3].

---

(١) ابراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٨١م،ص١٨٦.

(٢) اسماعيل الصيفي، شخصية الادب العربي و خطوات في نقد الشعر و المسرح و القصبة، ط١، دار القلم، الكويت، ١٩٨٨م، ص١٤٦.

(٣) د. نادية سعدوني: امبراطورية المسرح، ص١١٤.

فبطل مسرحيتنا ساذج بليد غير مبال و هذا ما نلخصه من خلال مواقفه الكوميدية.

بعدما وجدنا عبد المطيع الساذج ها نحن نلتقي به كمتمرد، تمرد أولا على زوجة لم يخترها و لم يحبها، و بقي وفيا و متعلقا بحبه الأول بالرغم من ممارسة زوجته (نفيسة) عليه الحصار الا انه يتمرد على ذلك و يخلق اللقاءات مع حبيبة الروح فهو يهرب للقائها لتزوده بجرعات الراحة و لو انها راحة مؤقت، "عبد المطيع : تسمعيني لا يهمني أي شيء... كل ما يهمني في العالم هو انت يا فاطمة، انت تعلمين كم احبك"[١]، تمرد أيضا على ما أتى في فرمانات السلطان حين مرضت عيناه فلبس الملون حيث لبس الجميع الأسود و لبس الأسود حين لبس الجميع الأبيض و عوقب على ذلك عقاب شديد فقد ظنوا انه عاصٍ متحدٍ غير مبال لأوامر السلطان، تمرد أيضا عن منصب قاضي القضاة و رفضه و بذلك رفض القوة و الزعامة و فتح ذراعيه معانقا العيش السحيق المقصِ من صفات الإنسانية و فضل ان يكون "من العراة"[٢]، بصوت باكٍ تلقاه السلطان و حاشيته بضحكات متعالية. لعل السيد حافظ يقصد بهذا منح عبد المطيع منصب قاضي القضاة

---

(١) المسرحية، ص ٠٩.
(٢) المسرحية، ص ٤٢.

أنه تمرد الشعب ضد السلطة الظالمة المنتهكة و نال حريته لأصبح هو القاضي على نفسه، طبعا في خطاب ضمني مضمر.

الشخصيــــةالثــــانوية:

يمكن ان نطلق على الشخصية الثانوية بانها شخصية مساعدة أي "تشارك في نمو الحدث القصصي و بلورة معناه و الاسهام في تصوير الحدث، و يلاحظ ان وظيفتها اقل قيمة من قيمة الشخصية الرئيسية رغم انها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية"(١)، قد وظف السيد حافظ عدة شخصيات ثانوية في مسرحيته الفلاح عبد المطيع نذكر منها نفيسة زوجة البطل التي بدورها تمارس عليه التسلط و تهاجمه بقاموس الاحتقار و الإهانة و كأنها لا ترى فيه شريك حياتها و سندها فهي تعيش في فراغ نفسي "فحالة النفور التي تشعر بها هذه الزوجة توقعها في اضطراب دائم"(٢)، و هي كثيرا ما تهاجم جارتها فاطمة لأنها معشوقة زوجها فهي في نظرها تهدد امن و استقرار العائلة.

" نفيسة : انت هنا ....؟

فاطمة : صباح الخير يا ام بثينة

---

(١) شربيط احمد شربيط: البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، الجزائر، ٢٠٠٩، ص٤٥.

(٢) د. نادية سعدوني: امبراطورية المسرح دراسة نقدية في مسرح السيد حافظ، ص٢٨.

نفيسة : من اين يأتي الخير ... هل يراك احد و يجد الخير هل يرى احد وجهك و يشعر بالخير ... الخير عندما يرى وجهك يفر و يهرب ... من اين يأتي الخير يا وجه النحس"[1].

تأتي شخصية فاطمة كمقابل لشخصية نفيسة فهما يشتركان في عبد المطيع فالأولى معشوقها و الثانية زوجها، فكل صباح تنتظر فاطمة محبوبها خلف الباب عكس نفيسة التي لا تستيقظ باكراً.

" فاطمة : صباح الخير

عبد المطيع : صباح السعادة، صباح الحب"[2]

الشخصيـــــة المعــــارضة:

هي تلك الشخصية التي تقف نداً لشخصية البطل، و هي التي تدبر المكائد و الحيل و" تمثل القوى المعارضة في النص القصصي، و تقف في طريق الشخصية الرئيسية أو الشخصية المساعدة و تحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها"،[3] و ما لاحظناه في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع ان القوى المناهضة لعبد المطيع نفسها الشخصيات المعارضة الا و هي السلكان و وزراءه و مستشاريه، فيشتد الصراع بينهما و في الوقت الذي يُعلن فيه الحداد على عين

(١) المسرحية، ص١٠

(٢) المسرحية، ص٩.

(٣) شربيط احمد شربيط: البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص٤٦.

السلطان يرتدي عبد المطيع اللباس الأبيض و عندما تعلن الفرحة يخرج عبد المطيع بلباسه الحزين فيتعرض للسجن و التعذيب حتى يكتشف نفسه في بيت السلطان " بالرغم من كل ذلك لم يقبل ان يصنف مع القادة و الشرفاء و الأغنياء و الاعيان بل فضل ان يكون من العراة"(١).

نستنتج ان الشخصية المعارضة تعد أيضا شخصية قوية ذات فعالية في القصة و في بنية حدثها الذي يعظم شأنها كلما اشتد الصراع فيه بين الشخصية الرئيسية و القوى المعارضة.

مما سبق ذكره نستنتج ان الشخصية في لعمل الإبداعي المسرحي ما هي إلا أداة يرسمها لمؤلف في إبداعاته الفنية ليطرح من خلالها قضية معينة أو يعبر عن آراء و أفكار شغلت ذهنه فيجعل منها كأنها انسان حقيقي له آثاره في العمل الإبداعي الادبي و ذلك عن طريق الخيال.

٤.الحــــــــوار:

الحوار من أهم الفوارق الأساسية بين الادب القصصي و بين فن المسرح، و ليس كل عمل ادبي على شكل حوار يمكن ان يكون

---

(١) د. نادية سعدوني: امبراطورية المسرح دراسة نقدية في مسرح السيد حافظ، ص٢٨.

حواراً دراميا كأن تقف شخصيتان على الركح يتبادلا اطراف الحوار أيا كان، فالحوار أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور و هو يصور صراعا بين ارادتين تحاول كل واحدة منهما كسر الأخرى و هزيمتها، و من هنا يمكن تحديد الفرق الجوهري بين لحوار الدرامي و الغير درامي "الحوار الدرامي لا يكون دراميا اذا افتقر إلى الهدف الكلي أو الأثر الكلي عندما تكون في وحدة عاطفية أو حتى فكرية تحكم الصراع الذي يصور الحوار منذ بدايته حتى النهاية"(١)، فالحوار الدرامي ينبغي ان يخدم الهدف الكلي أي بؤرة الحدث الذي تدور حوله المسرحية فلا ينفصل عنه و لن يكون مشحونا بالعاطفة التي تحكم الصراع و الفكرة التي أدت إلى نشوئه فإذا حاد عن الموضوع الأساسي للمسرحية لم يعبر عن العاطفة أو الفكرة التي تناقش بواسطة الحوار فإنه يخرج عن وظيفته الدرامية "الحوار الدرامي الجيد يستخدم التعبير عن صراع رئيسي في المسرحية كلها و ينجح في خلق التوتر الذي يعتبر عنصرا أساسيا في البناء الدرامي الجيد"(٢).

فبالحوار يتم سرد الاحداث و تفسير و تغيير المواقف و الإفصاح عن مكنونات الشخصيات فهو الأداة التي تتواصل عن طريقها

---

(١) د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص١٤٤.
(٢) ن م، ن ص.

شخصيات المسرحية كما انه وسيلة ناجعة لتفاعل الاحداث، فالممثل يعبر عن أفكاره و عواطفه في الحوار المسرحي دون زيغ عن الموضوع أو تردد و تلعثم كما يحدث غالبا في الحوار العادي بل يعتمد أسلوبا كأنما أعد لمواجهة الموقف من قبل، هذا من حيث احكامه المسبوك و طلاقته و تتابعه.

يعتبر الحوار العمود الفقري للتعبير الدرامي اذ انه بدون حوار لا يكون وجود لأدب مسرحي، و لعل نص مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع يستند لما نقول اذ تعتمد الجوقة إلى تقديم الفعل و الشخصيات و الصراع و الحبكة و الفكرة و الموضوع عن طريق هذا العنصر المهم ناهيك عن بعض الارشادات المسرحية التي تفيدنا بحالة المكان و الزمان و في بعض الأحيان طباع الشخصيات و افعالها.

" الراوي : سيداتي ... آنساتي ... سادتي ... هذه الليلة ... سنعود إلى الوراء ... إلى زمن كان الانسان مفقود القيمة، يهان، كان الانسان الحيوان، قوي النفوذ و السلطان، هذه الليلة نقدم لكم حكاية، و حكايتنا ليست عن هاملت أو هنري الرابع أو حتشبسوت أو نابليون... أو أي ملك من ملوك الأرض.

الجوقة : عن أي شيء تحكي إذاً ؟

الراوي : عن عبد المطيع !

الجوقة : عبد المطيع ؟ "[١].

" عبد المطيع : انت تفهم اكثر من رئيس الشرطة و شهبندر التجار و من ام بثينة.

ام بثينة : يومان و انت كسول مثل السياسيين و كتاب القصر.. و انت لا تحب ان تكون سياسيا أو كاتبا في القصر و لا عبداً عند ام بثينة "[٢].

هذا الحوار يكشف عن الشخصيات و عن علاقاتها الدرامية، فالسيد حافظ أسس حوارات مشبعة بالمعلومات عن الشخصيات و عن الأفكار الأساسية معتمداً طرق سهلة في التعبير و التوضيح و ابراز معالم نصه المسرحي، فالحوار كان شيقا مشبعا و ذلك لإفساح المجال لتشميع الرؤية للملتقي و تكون سهلة الاستيعاب مهضومة في التناول حتى لا يكون نتاجه ممل و اتسم الحوار بالحيوية و قد تجاوب مع طبيعة الموقف فأخذ ريتما متصاعدا إلى ان وصل إلى لحظة الصراع و ذلك اثناء بروزه فالكاتب يحلق بنا من موضوع لآخر دون ان ينسلخ عن الموضوع الأساس و المتمثل في مرض عين السلطان و الفرمان الذي ينص عن ارتداء اللباس الأسود، دار حوار بين عبد المطيع و زوجته نفيسة عن

---

(١) المسرحية، ص٣.
(٢) ن م ، ن ص .

العيشة السحيقة و كيفية الخروج منها و ذلك يكون بالعمل المكد لتأمين ما يسد رمق الجوع و يشاركهما مهند و بثينة في ذلك و ما ان تتدخل فاطمة حتى ينعطف الحوار و يأخذ مجراً عاطفيا فهي العاشقة المعشوقة "فيأخذ الحوار مجراً عاطفياً يخرج القارئ عن طريقه من حوار المشاحنة إلى جو رومانسي "(١).

تظهر مشاعر و احاسيس عبد المطيع إلا عندما يقابل فاطمة حبه الأزلي فقبل لقاءه بها تكاد تجزم ان بطلنا بلا إحساس و لا شعور بسبب اللامبالاة و البلادة و الغباوة التي يظهرها:

" فاطمة : صباح الخير

عبد المطيع : صباح السعادة، صباح الحب

فاطمة : زوجتك تسمعك

عبد المطيع : تسمعني لا يهمني أي شيء ... كل ما يهمني في العالم هو انت يا فاطمة، انت تعلمين كم احبك "(٢).

من هذا الحوار ينتقل إلى نوع اخر من الحوار مع مرسي و أمه و حمد حول ارتداء الملابس السوداء و عدم علم عبد المطيع بسبب ذلك، و جهله هذا يدخله في حوار مع الشرطة، لينتقل بعد ذلك الحوار في توالديه و نمو بين الوزير و مستشاريه يتناقشون

---

(١) د. نادية سعدوني: امبراطورية المسرح، ص١١٠.
(٢) المسرحية، ص٠٨.

الازمة التي يمر بها سلطانهم و سخطه الذي صبه عليهم مما جعله يصدرون الفرمانات ليخيم السواد على المملكة و هكذا يستمر الحوار في التطور و في كل مرة ينتجع طريقا مغايرا لكن بطلنا عبد المطيع هو الشخصية الرئيسية و المشكل الرئيس هو مرض عين السلطان، اما الشخصيات الأخرى فهي ثانوية مساعدة تساهم بعدة طرق في تنامي الحوار و ينجر عن ذلك تطور النص.

طول الحوار أو قصره يحدده المؤلف وفق احساسه بطبيعة الموقف و مقتضياته، فقد يطول الحديث في موقف من المواقف على لسان احدى الشخصيات، يظل المشاهد مشدوداً اليه لما فيه من انفعالات صادقة أو كشف مثير أو تعبير درامي موفق.

رابعًا: أبعاد شخصية البطل المسرحية:

للشخصية المسرحية أبعاد ثلاث تعتبر ركيزة بناؤها الفني، حيث كان للدارسين و النقاد المهتمين بالمسرح الدور البارز في الاهتمام بمكوناتها التي يحددها المؤلف المسرحي بمنتهى الابداع حيث تمتاز بالقوة ووضوح البناء، هذه الابعاد تقع تحت المسميات الآتية:

البعد الفيزيولوجى (المادي).
البعد السوسيولوجى (الاجتماعى).
البعد السيكولوجى (النفسى)

١.البعد الفيزيولوجى (المادي):

يتمثل في الجوانب الخارجية للشخصية المسرحية بمعنى آخر "المظهر العام و السلوك الخارجي للشخصية"(١)، أي التكوين الجسماني للشخصية و ما ينطوي عليه من ملامح خاصة كالوزن و الطول و لون البشرة و الجنس الاجتماعي، لون العيون والشعر، وما بها من عاهات و اعاقات سواء خلقية أو مكتسبة، "ومظهرها الخارجي (ملابس و مكملات)، و العادات و اللوازم التي تميز الشخصية في تكوينها المادي و حالتها الصحية"(٢). كل هذه الصفات المادية المتباينة تعكس نظرة الشخصية في حياتها اليومية و تأثر تأثيرا بالغا في سلوكها و طريقة تفكيرها، فنظرة الانسان سليم البنية مختلفة تماما عن من به عاهة أو إعاقة، "لأن نظرة الانسان إلى الحياة كثيرا ما يعتمد على هذا البعد، و تؤثر تأثيراً كبيراً على أسلوب التفكير الشخصي و ممارساته الحياتية بل وحركاته على خشبة المسرح... فحركة الشاب غير حركة من هو كبير في السن و حركة سليم الجسد غير حركة من يعاني علة

---

(١) صباح لمباركية: المسرح في الجزائر، ط٢، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص ٢٧٨.
(٢) احمد ابراهيم: الدراما و الفرجة المسرحية، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الاسكندرية، ٢٠٠٦م، ص٥٠.

ما"[1]، يعتبر هذا البعد أوضح الابعاد الثلاثة في الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسي.

و يظهر هذا جليا في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع للالسيد حافظ من خلال بعض الشخصيات، كقول الراوي: "فلاح فقير أجير، عيناه مسجدان... و يداه صلبتان في صلابة صخر النيل"[2].

و أيضا:

"مرسي: لماذا ترتدي هذه الملابس؟

عبد المطيع: أي ملابس نعم سروالي و جلبابي الأبيض"[3].

نجدها أيضا في:

"عبد المطيع: نعم صبغتها بالأسود والقميص والسروال والأولاد والجدران والحمار الكل باللون الأسود"[4].

يمكن القول في الأخير بأن القارئ أو المتلقي من خلال البعد الفيزيولوجي ان يتعرف اكثر على الشخصية المسرحية و تكون ملامحها اكثر وضوحا و يستطيع ان يفهمها و يفهم كيفية تأثيرها في بقية الشخصيات الأخرى بالإضافة إلى خصائصها و ملامحها.

---

(١) عبد المجيد شكري: المرجع السابق ١٧٨.
(٢) المسرحية، ص٥.
(٣) المرجع نفسه ، ص١٦.
(٤) المرجع نفسه ، ص٤١.

٢.البعد السوسيولوجي (الاجتماعي):

يتجلى لنا البعد الاجتماعي في "انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية ما، و في نوع العمل الذي يقوم به في المجتمع و ثقافته و نشاطه و كل طروفه التي يمكن ان يكون لها اثر في حياته و كذلك دينه و جنسه و هوايته"[١]، فهذا البعد يوضح لنا التباين الحاصل بين الشخصية التي تنتمي إلى طبقة اجتماعية عالية غنية ذات مستوى ثقافي، ليست هي تلك الشخصية التي تأتي من طبقة اجتماعية فقيرة سحيقة، و يشمل هذا البعد أيضا: "مستوى تعليم الشخصية و نوع الحياة الاجتماعية (اعزب، متزوج، ارمل، مطلق)، و ترتيبه في العلاقة الاجتماعية (ابن، ابنة، اخ، اخت، جد، جدة، ام، اب،... الخ)[٢]، اذا هذا البعد ينطوي على الطبقة، العمل، الديانة، الجنسية، و حتى تحديد نوعية التعليم و المستوى الثقافي، فالمؤلف السيد حافظ اعتنى بهذا البعد جيدا ووضع قلمه على جزء هام من مكنونات الشخصية الاجتماعية في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع، فحدّد الطبقات التي تنتمي اليها بعض الشخصيات سواء الراقية أو المتوسطة، أو الكادحة كالتي ينتمي

(١) عبد القادر أبو شريفة : مدخل إلى تحليل النص الادبي، ط٣، دار الفكر، عمان- الأردن، ٢٠٠٠م، ص١٣٣.
(٢) احمد إبراهيم: الدراما و الفرجة المسرحية، ص٥١.

اليها عبد المطيع، كقول الراوي: "على هامش الطريق، فلاح فقير، يعيش مع اسرته اسمه عبد المطيع... يغني لأطفاله كل مساء و ينام و هو متعب بجوار عتبة الباب لأن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة افراد... على ضفة نهر النيل... كوخ"(١)، كل هذه المدلولات توضح الخصائص الاجتماعية لشخصية عبد المطيع فهو فلاح فقير من طبقة معدمة مهمشة، فلاح مصري يعاني من التسلط بسبب التفاوت الطبقي.

أما شخصية فاطمة فهي من طبقة متوسطة لم يصرح بها السيد حافظلكن فُهم ذلك من خلال رفض والدها تزويجها لبطل حكايتنا: "عبد المطيع: لماذا رفض ابوك الملعون ان يزوجنا منذ عشر سنوات اكرهه... العنه، اسبه، ادعو عليه، أتمنى موته قبل الظهر والظهر قبل العصر والعصر قبل العشاء والعشاء قبل الفجر، اللهم خذ عمره آمين"(٢).

أما الطبقة الرفيعة الغنية ذات الجاه و المال و المستوى الثقافي والتعليمي الراقي فتتمثل في السلطان ووزراءه و مستشاريه، وهم السبب الأول في ظهور الطبقة الكادحة المهمشة.

و في خلاصة كل هذا يمكن القول ان البعد السوسيولوجي يمكننا

---

(١) المسرحية، ص٥٠.
(٢) المسرحية، ص٧٠.

من تحديد الشخصية المسرحية والتعرف وذلك من خلال انتمائها إلى نفر اجتماعي معين من خلال مستواها العلمي والثقافي ونوعية الحياة الاجتماعية لديها وكل هذا يساعدنا في التعمق اكثر في نص المسرحية و الوصول إلى بنياته.

٣.البـــعد السيـــكـــولـــوجـــى (النفسى):

يتضمن هذا البعد "النتائج المتكونة من تاريخ الشخصية السوي من عناصر إيجابية وقوة، و ما تعانيه من ضعف أو خلل نتيجة تاريخها غير السوي"[١]، بمعنى انه يتعلق بالجانب النفسي للشخصية، فهو الذي يكوّن مزاجها و ميولاتها، رغباتها وانفعالاتها، ويقول محمد غنيمي في هذا البعد بأنه: "ثمرة البعدين السابقين في الاستعداد والسلوك، الرغبات والآمال، العزيمة و الفكر، كغاية الشخصية بالنسبة لهدفها و يتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، و من انطواء أو انبساط، وما ورائهما من عقد نفسية محتملة"[٢]. لم يستطع السيد حافظ ان يهمل هذا البعد لأنه يكشف به عن طبيعة بطل حكايتنا (عبد المطيع)، مُظهراً بذلك رغباته و انفعالاته و مزاجه، حيث أظهرت نفسه شخصية مترددة

---

(١) احمد إبراهيم: الدراما و الفرجة المسرحية، ص٥١.
(٢) محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، (د ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠١م، ص٥٧٣.

غير مبالية بليدة، شخصية منعزلة عن المجتمع و مجرياته تصوَّر هذا في مصاحبته لحماره، هذا الحمار يصوّر لنا مدى انعزاله عن الناس و بناءه لعالمه الخاص داخل نفسه، فهو يحدثه باستمرار ويرد على لسانه بما يرضيه، فأزمات عبد المطيع النفسية كانت بدايتها منذ عشر سنوات منذ رفض والد فاطمة عشيقته ان يزوجها له، "لماذا رفض ابوك الملعون ان يزوجنا منذ عشر سنوات اكرهه ..."(١)، منذ ذلك الحين و كل رغبات عبد المطيع قوبلت بالرفض مما نتج عنه زواجه من نفيسة دون رغبة بها أو حبها، فيقول: عبد المطيع: ... اعلم انني تزوجت رغما عني امرأة لا احبها و اصبح عندي تسعة أولاد و السبب ابوك"(٢)، بهذا الوضع تلاشت المودة و الرحمة في العلاقة الزوجية وكأنه يرى زوجته آلة جنسية لممارسة الشهوة و انجاب الأطفال و كفى.

أما عن لامبالاته الناتجة عن تأزماته النفسية ووضعه المأساوي، يتجلى لنا من خلال الحوار الآتي مع زوجته نفيسة التي تمارس عليه نوع من التسلط:

"الزوجة: ألم تسمع؟ نريد حطبا و شعيراً.

عبد المطيع: سمعت.

---

(١) المسرحية، ص٩٠.

(٢) ن م ، ن ص .

الزوجة: وماذا انت فاعل؟.

عبد المطيع: لا شيء.

الزوجة: و الأولاد؟

عبد المطيع: بخير.

الزوجة: نريد فولا للأطفال و شعير للحمار لا تنسى.

عبد المطيع: و الجيران ماذا فعلو؟

الزوجة: لا شيء، لا احد يعطي احداً.

عبد المطيع: اذاً دعيني أنام (يتمدد و ينام)

الزوجة: ولمن ادعك ولن تنام (تمسكه من قدميه).

عبد المطيع: سأخرج و اترك لك المنزل.

الزوجة: لن تخرج[1].

كما ان الشخصية المسرحية لابد ان تتغير باستمرار، لأنه من المحال ان تظل كما رسمها الكاتب من البداية حتى النهاية، فكنّا في انتظار متلهف لنهاية سعيدة مصحوبة باندماج جدي في الحدث الا ان السيد حافظ في نهاية مسرحيته حكاية الفلاح عبد المطيع كسر أفق التوقع بعدم قبول بطل حكايتنا عبد المطيع لمنصب قاضي القضاة الذي كان به قد يغير حياته الأليمة، لكنه بهذا اعلن موع من التمرد و خروجه من عزلته النفسية.

---

(١) المسرحية، ص١٦.

في الأخير يمكن القول بأن هذه الابعاد الثلاثة تعمل متضافرة متمازجة مع الوظائف التي أسندت اليها داخل بنيات النص المسرحي، فاجتماع هذه الابعاد الثلاثة يعتبر أساس البناء الفني للشخصية المسرحية وتكاملها.

خامساً: إنعكاس صورة العرض الذهنية على النص المكتوب:

إن الكاتب المسرحي يضح جمهوره سواء المشاهد ان القارئ في حسبانه اثناء لحظات التأليف، فمهمة الكاتب المسرحي هي ادماج النص المسرحي و الصورة الذهنية كأساس لمسرحيته، فقبل عملية التأليف يكون قد مر بمرحلة الإدراك ثم التخزين، ثم يصل لمرحلة الاستحضار عند حدوث أي تنبيه، وهذا ما وقع به السيد حافظ بالضبط فهو مدرك تمام الادراك لما يحدث في مجتمعه المصري و جلّ المجتمعات العربية مما شكل لديه مخزونا سياسيا، اجتماعيا، نفسيا، ومن هنا راح السيد حافظ يستحضر هذا المخزون ويصبه في نص مسرحي متخيلا العرض موظفا بذلك الديكور والموسيقى والألوان والأضواء والأزياء. بهذا الشكل تنعكس صورة العرض الذهنية على النص المسرحي المكتوب.

إن النص المسرحي لا تكتمل انتاجيته الا عن طريق عملية إبداعية ثانية "تشغل وسائل تعبيرية لغوية بالضرورة، وهذه العملية هي العرض الذي يحتوي على لغات بصرية وسمعية تجعله اقرب إلى

فنون الفرجة"[1]، فقراءة النص المسرحي تحقق لذة مقبولة ومع ذلك فإن نص حكاية الفلاح عبد المطيع يظل مليئا بقيم عاطفية برغم التصورات الذهنية.

إن فكرة العرض حاضرة كعالم متخيل في ذهن المؤلف، فالنص المسرحي يختزن طاقة خاصة تتمثل في كلماته وجمله الحوارية واشاراته وجمله الموازية، كما تعمل على تحريك الأحداث و تصعيدها في ريتم معين بالإضافة إلى الشخوص لتصبح الفكرة في نهاية المطاف حركة تتجسد بواسطة العرض و هذا "يرصد الجدل و التراسل والحوار بين النص والعرض وما يثمر ذلك من تنوع وثراء في دلالات التجربة المسرحية وجوانبها الجمالية"[2].

تتميز الصورة الذهنية بأنها ذاتية و غير موضوعية تختلف من شخصا إلى آخر، وقد تكون صورة معرضيه ناتجة عن الآراء و المعتقدات والخصائص المدركة بطريقة عقلية، وقد تكون وجدانية تتشكل بناءاً على عملية التلقي للنص المكتوب من خلال المتلقي الأول ألا وهو الكاتب ثم تليه الشخصيات كمتلقي ثاني، ثم القارئ كمتلقي ثالث وأخير ونفصل في محتوى ما ذكرناه كالآتي:

---

(١) حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، د ط، مطابع افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص٨.

(٢) نهاد صليحة: المسرح بين النص و العرض، ص١٨.

الكاتب:

إن تفكيك رموز المسرحية وعلاماتها نصًا وعرضًا يجري من خلال احالتها على المجتمع لأن معناها لا يكتمل إلا بذلك، و هذا لوجود تلك العلاقة الوطيدة بين العلامة و المجتمع الذي ينتمي إليه المتلقي، فالسيد حافظ بمسرحيته حكاية الفلاح عبد المطيع يحيلنا لاستنطاق دلالتها (عرضًا ونصًا)، وذلك بفهم و فك الرموز والشفرات بالتأويل والتفسير لنتوصل في الأخير إلى شفرات مشتركة كليا أو جزئيا بين المجتمع المصري وأغلب المجتمعات العربية، ومن كل هذا نستنتج أن المتلقي الأول هو الكاتب حيث تلقى كل هذا من واقعه الاجتماعي وصاغها في قالب مسرحي يحتوي احداث حقيقة مطعمة بوصلات تخييليه على شكل صور ذهنية انعكست في نص مكتوب.

الشخصيات:

المتلقي الثاني هم الشخصيات المسرحية التي رسم ملامحها السيد حافظ و حملها عبء إيصال الرسائل المشفرة للمتلقي القارئ أو المشاهد، الذي عليه فكها و تفسيرها مع اظهار انفعاله، و ما يساعد المتلقي هنا الديكور البسيط للمسرحية مع الأزياء و الأضواء و الألوان، فظهور الصراع الداخلي لشخصية البطل (عبد

المطيع) بشكل جلي وإبراز ملامحها النفسية إضافة إلى صراعه مع باقي الشخصيات (زوجته نفيسة، الشرطة، السلطان)، اعطى ذلك بنية متماسكة وصراع درامي منسجم الأطراف تأتي لنا كل هذا من خلال احداث درامية مسبوكة محكمة النسيج.

القارئ:

يأتي القارئ متلقي ثالث في عملية تلقي الشفرات، كما انه المتلقي القريب من النص البعيد عن العرض، فما يصله من أفكار الكاتب يقوم بتفسيره وتأويله و يُعمِل خياله في التصور الذهني لأحداث و صراعات النص المسرحي، ومن هنا يستطيع المتلقي أن يكتشف النص الغائب الذي استمد منه الكاتب نصه بما إنه المتلقي الأول، فالسيد حافظ في نص حكاية الفلاح عبد المطيع يعزف على وتر حساس في نفسية المتلقي القارئ وذلك بعملية المخاتلة في الاحداث و الصراعات التي يمكن اسقاطها في أي زمان ومكان. فالمتلقي القارئ للنص المسرحي يكون تلقيه فرديا شخصيا مما يطلق العنان لتصوراته الذهنية ذات الآفاق الواسعة على عكس ما يكون عند متلقي العرض (المتفرج).

خاتمة

خاتمة:

وفي الأخير توصلنا إلى نهاية هذه الدراسة المتعلقة بفن المسرح خصوصا دراسة عملية المخاتلة القائمة بين النص الغائب و الصورة الذهنية في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع للمبدع العظيم السيد حافظ الغني عن التعريف في ساحة فن المسرح و بعد بحث شاق ومتعب ومشوق في آن واحد توصلنا في نهاية المطاف إلى مجموعة من النتائج المختلفة لعل ابرزها ما يلي:

- النصوص التي يمكن ان يتناولها المتلقي هي نوعان، نص واضح وصريح معناه موحد غير متشعب، اما الثاني مبهم و غامض يحيل المتلقي إلى استنباط المعنى.
- ان المخاتلة هي شبكة من العلاقات المتضادة تزيح المألوف اليقيني و تقيم بنى تخيلية جديدة من التشفير الدلالي.
- يسعى الكاتب من خلال المراوغة إلى استعمال و استثمار الجملة اللغوية المشحونة بالمراوغة و تنمية و مراكمة المضمون الرئيسي.
- السيد حافظ كاتب مسرحي وروائي عظيم مبدع بامتياز، ويستحق ان يلقب بعرَّاب المسرح لأنه استطاع بفكره المتفرّد ان يبدع لنا فنا جميلا يحمل في طياته احزان وطنه وكافة الأمة العربية محاولا معالجتها بطريقة فنية.

- **تعد مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع كوميدية ضمن مسرحيات الملهاة الجادة حيث تتخذ من الكوميديا الراقية طريق لبناء الحدث وتصعيده.**
- **تسلط مسرحيتنا الضوء على عدة قضايا اجتماعية وسياسية من بينها الحرية والتهميش والتفاوت الطبقي، والتسلط الذي يساهم في اتساع الفوهة بين الحاكم والمحكوم.**
- **استعمل السيد حافظ أسلوب المخاتلة ابتداءاً من العنوان المزدوج (حكاية الفلاح عبد المطيع/ ممنوع ان تضحك ممنوع ان تبكي) وصولا إلى النص ونهايته التي كسر بها افق توقع المتلقي.**
- **يعد الخطاب المسرحي نصاً مضمراً يكشف عن المضامين الخفية و يتميز هذا الأخير بخصائص تداولية متمثلة في عملية التواصل بين المؤلف و المتلقي من خلال التركيز على الارشادات المسرحية، الحوار الداخلي وتمرير الخطاب بين الشخصيات عن طريق الرموز والارشادات إضافة إلى الإشاريات الشخصية والزمكانية.**
- **يخضع الخطاب المسرحي إلى ضوابط معينة متمثلة في تقنية الحجاج من اجل الاقناع والتأثير، ويتعلق بمعاني**

أفعال الكلام (الفعل القولي، الفعل المتضمن في القول والفعل، ....).

- **شخصيات المسرحية نماذج إنسانية واقعية تتحرك داخل إطارات عاطفية وعلاقات اجتماعية متفاوتة.**
- **حكاية الفلاح عبد المطيع مسرحية اقترب بها المؤلف من مضمون القضايا الإنسانية و الاجتماعية، والسياسة وغيرها.**
- **احد اركان الدراما المهمة هو الزمن بعد كسر مدركه العام في التجريد من جهة وتجسيده دراميا من جهة أخرى فهو الكيان الذي تنصهر فيه عناصر الدراما ضمن تفاعلية ذات علاقة متنامية يحددها التكوين المشهدي ما نطلق عليه الزمن.**
- **المبدع السيد حافظ يغازل حاجته النفسية كمواطن، فنص المسرحية أداة يعبر بها القراء في عملية الافراغ الوجداني رغبة في التغير من كل النواحي.**
- **استسيغت احداث المسرحية من احداث واقع سياسي معاصر يمكن لأي متلقي ان يسقطه على واقعه.**
- **من اهم العناصر الدرامية في نص حكاية الفلاح عبد**

المطيع نجد: الحدث المسرحي، الصراع، الشخصيات بأنواعها الثلاث، الرئيسية والثانوية والشخصية المعارضة، وبعدها تطرقنا للحوار.

٣. لشخصية البطل المسرحية ابعاد ثلاث تعتبر ركيزة بناءها الفني، فقد حددها السيد حافظ بمنتهى الابداع حيث مَيَّزها بالقوة ووضوح البناء، هذه الأبعاد تقع تحت المسميات الآتية:

- البعد الفيزيولوجي (المادي)
- البعد السيسيولوجي (الاجتماعي)
- البعد السيكولوجي (النفسي)

- إن الكاتب المسرحي يضع جمهوره (مشاهدين، قارئين) في حسبانه اثناء لحظات التأليف، فمهمته دمج النص المسرحي و الصورة الدهنية كأساس لمسرحيته.
- يهدف السيد حافظ إلى جعل التلقي عملية واعية في السعي إلى التغيير.

الملاحق

ملخــــص المســرحيــة

عبد المطيع كما تخبرنا المسرحية فلاح فقير أجير، عيناه مسجدان وقلبه يتسع حتى يحتوي العالم، ويداه صلبتان في صلابة صخر النيل، يعيش بالقاهرة في كوخ على شاطئ النيل... على هامش الطريق ... يغني لأطفاله كل مساء وينام وهو متعب بجوار عتبة الباب، لأن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد، ورغم أنه يعيش حياته هذه منزويا الا انه يتعرض للمتاعب فقد مرضت عينا السلطان ولأجل شفاء عيونه تقرر ان يرتدي اهل المدينة الحداد، لأن مطيع كان منشغلا بالبحث عن الفول لأولاده والشعير لحماره ولم ينتبه للقرار، قبض عليه وقضى في السجن سبع أيام تعرض من خلالها للضرب والجلد، خرج بعدها لكي يرتاح فيذهب في غيبوبة طويلة. وخلال غيبوبته تغير فرمان الحداد ليخرج صاحبنا في ملابسه السوداء حيث يقبض عليه مرة أخرى وبذلك يقضي سبعة أيام أخرى في الحبس، وبعدها يكتشف السلطان ان ما حدث كان من بلاهته ولم يكم عصيانا، فقرر منحه منصب قاضي القضاة ولكن مطيع رفض ذلكوفضل ان يخلع ملابسه ويكون من العراة لا من القضاة. فالمسرحية اذاً تعالج موضوعاً متعلقاً بالحرية المغتصبة على مدى التاريخ.

المنجز النقدي للمسرحية

سنذكر هنا بعض المنجزات النقدية التي رافقت نص مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع.

- دراسة بعنوان " هامسات نقدية في كتابات السيد حافظ مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع " ، كتبته " د نادية سعدوني " ونشرته في كتاب إمبراطورية المسرح، دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ ، مركز الوطن العربي ، ط١ ، القاهرة ٢٠٢٠ . ذكرت الكاتبة الدكتورة " نادية السعدوني " في كتابها إمبراطورية المسرح ."« أن المتصفح لأعمال (السيد حافظ) المتباينة يجد انه يحاول في كل عمل أن يستحضر التاريخ ، وذلك بطريقة لا يشعر فيها متلقيه بذلك ، فعبقرية الأداء المسرحي لهذا الكاتب المسرحي لهذا الكاتب ساعدته على استلهام مخزونه الثقافي ، حيث رجع بنا إلى عصر كان فيه الانسان فاقد الإنسانية »" [١] حيث أراد الكاتب ان نربطه بما يعيشه المجتمع المصري خاصة والعربي عامة من انكسارات وتبعية للغير. كما عمدت المسرحية إلى استحضار لحظات تاريخية دالة تجسدت في عصر المماليك وهو احد عصور الاستبداد ، الذي اتقى منه المؤلف حدثا

---

(١) نادية سعدوني إمبراطورية المسرح دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ مركز الوطني العربي القاهرة ط١ ٢٠٢٠ ص١٣

تاريخيا عمل على مسرحيته من منظور عصري حديثي ، عن طريق الجمع بين الماضي و الحاضر لان التاريخ الرسمي لا يحفل بالمهمشين ، كم لم يكن هدف الكاتب هنا استنساخ التاريخ ولكن إعادة كتابته بمارعة ذوق المتلقين والظروف المستجدة في المجتمع ، أي ليس ضروريا أن يكون الحدث قد وقع بحرفيته في فترات التاريخ . ولعل ابرز شخصية تم استقدامها من التاريخ هي شخصية " قنصوة الغوري " ، والى جانب هذا فقد أسهم استلهام التاريخ في هذه المسرحية في تجاوز الأسلوب السياسي المباشر لصالح إيحائية النص.

- الملمح الثاني الذي إستنبطناه من خلال هذه المسرحية هي « تخليه عن الأساليب القديمة المساقة وفق رتابة كلاسيكية ، مثبطة بزمان ومكان وشخصيات محددة ومتباينة وهنا استخدم المزاوجة بين أساليب الجدية في الطرح المواضيع والهزل في مناقشة أزمات الإنسان الضعيف في ذلك العصر »[١] كما لجاء السيد حافظ إلى التراث الشعبي الفرجوي فاستحضر احد وجوهه وهو "الراوي" حيث يتداخل هذا الخير أكثر من ثماني مرات في المسرحية .
- تجاوزت المسرحية حدود الزمان والمكان المتعارف عليهما لتشكيل إطارها الخاص الذي تعبر من خلاله عن قضية لا

(١) نادية سعدوني إمبراطورية المسرح ص٢١

تخص زمان ولا مكانا بعينه ... إنما هي قضية كل عصر .

- انزياح البطل عند السيد حافظ من المفهوم التقليدي ، حيث ارتبط البطل في المسرح الكلاسيكي بشخصيات ذات قيمة عالية مختلفة عن عامة البشر وأحيانا خارقة ، فالبطل عند السيد حافظ هو فلاح فقير أجير أي شخصية هامشية ، فهناساير السيد حافظ مفهوم الشخصية الرئيسية بمفهومها في المسرح الحديث.
- مزج السيد حافظ بين الواقع والمتخيل في المسرحية حيث عبد المطيع يمارس حضورا خفيا لدى المتلقي كي يدرك حقائق السلطة كما استخدم السيد حافظ مسحة فنتازيا قد وفرت لها عناصر التشويق والإثارة ، فإن يعلن الحزن العام في البلادة و يرتدي الجميع ملابس سوداء ويدورون على أبواب المساجد ويصلون ركعتين عقب كل صلاة حتى تشفى عين الملك ، مثل هدا الأمر يبدو خاليا مستبعد التحقق في الواقع ولكنه غلف المسرحية بطابع شبه أسطوري مثير زاد من عوامل التغريب فيها. وقد استطاعة هذه المسرحية برغم ما فيها من حضور الخيالي الشبه الأسطوري ، أن تقتعنا بوجودها وارتباطها بالواقع فهذا المزج بين الواقع والمتخيل هو الذي يفسح المجال للمتلقي لتوظيف مخزونه الثقافي في الذي يكون من خلاله نصا مسرحيا أخر(انه نص المتلقي).

- استخدم السيد حافظ العديد من المفارقات والمتناقضات فهو تجريبي من حيث شكلياته المشهدية وهو ملتزم فكريا وسياسيا في مضامينه ، وهو مصري جغرافيا ولكنه كوني في رؤيته الإنسانية الشاملة ، وهو ساخر لحد الجدية وجاد لحد السخرية الموجعة، وهو واقعي الرؤية ولكنه فنتازي في قراءته كما يتقاطع اليومي والتاريخي ، والمحسوس والمتخيل والحلمي الأسطوري في إبداعاته .
- استخدم السيد حافظ اللغة المسرحية التجريبية " أن اللغة المسرحية عند السيد حافظ ليست لغة عادية ، بل هي تجريبية تتدخل فيها الجوانب الوظيفية والجوانب بالعناصر الدرامية الشعرية "(١) أي انه لعب باستراتجيات الفن السردي والدي يعد خاصية للقصة الرواية.

(١) نادية سعدوني: إمبراطورية المسرح ص٦٨

ملخص المذكرة

ملخص: تعد مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع كوميدية ضمن مسرحيات الملهاة الجادة حيث تتخذ من الكوميديا الراقية طريق لبناء الحدث وتصعيده، تسلط مسرحيتنا الضوء على عدّة قضايا اجتماعية وسياسية من بينها الحرية والتهميش والتفّاوت الطبقي و التسلط وكل هذا كشفه لنا المبدع المصري السيد حافظ بإستعماله لأسلوب المخاتلة ابتداءا من العنوان المزدوج وصولا إلى النص ونهايته غير المتوقعة كما ان الخطاب المسرحي يعد نصاً مضمراً يكشف عن المضامين الخفية ويتميز هذا الأخير بخصائص تداولية متمثلة في عملية التواصل بين المؤلف والمتلقي من خلال التركيز على الارشادات المسرحية، الحوار الداخلي وتمرير الخطاب بين الشخصيات.

الكلمات المفتاحية :

(مخاتلة، صورة ذهنية، نص غائب، خطاب مسرحي).

Abstract:

The story of Al-Falah Abdul-Muti'i is a comic play within the serious comedy plays as it takes high-end comedy as a way to build and escalate the event. Our play sheds light on several social and political issues, including freedom, marginalization, class disparity and authoritarianism and all this was revealed to us by the Egyptian creator, Asayd Hafez, using the method of disgrace. From the double title to the text and its unexpected end, the theatrical discourse is a contained text that reveals the hidden contents, and the latter is characterized by deliberative characteristics represented in the process of communication between the author and the recipient by focusing on theatrical instructions, internal dialogue and passing the discourse between the characters.

Key words: (parody, mental image, absent text, theatrical speech).

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ط١، ٢٠٠٣م.

المعاجم والقواميس:

- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٨١.
- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج١، دار المدعوة، د ت.
- ابن منظور: لسان العرب، ١-١٥ ج٩، دار الحديث القاهرة، ط١، مصر، ٢٠٠٣م.
- ابن منظور: لسان العرب،ج٥، دار الصادر للنشر، بيروت، لبنان، طبعة سنة ٢٠٠٣.
- إلياس ماري وحنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم مصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٧.
- باتريس يافيس: معجم المسرح، تر: ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، أشباط٢٠١٥.
- جلال الدين سعيد: معجم الشواهد الفلسفية، دار الجنوب

للنشر، تونس، ١٩٩٤.
- علي بن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الكتاب العربي، بيروت، د ت.
- محمد بن محمد الغزالي: المستصفى من علم الأصول، ج١، د ت.
- محمد يعقوب الفيروز الأبادي: قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنانـ ط١، ١٩٩٥

المراجع بالعربية:

- إبتسام مرهون الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، جامعة حدار، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠.
- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط١، ١٩٩٩.
- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ٢٠٠٦.
- إسماعيل الصيفي: شخصية الادب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ط١، دار القلم، الكويت، ١٩٨٨.
- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١.

- حسن محمد حمادة: تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات عربية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د ط.
- حسن يوسف: قراءة النص المسرحي دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، د ط، مطابع افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ت،
- سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥.
- شربيط أحمد شربيط: البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، الجزائر، ٢٠٠٩.
- صباح المباركية: المسرح في الجزائر، ط٢، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٧.
- عبد القادر أبو شريفة: مدخل إلى تحليل النص الادبي، ط٣، دار الفكر، عمان، الأردن، ٢٠٠٠.
- عبد الهادي الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة، ط١، ٢٠٠٤.
- قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، ٢٠٠٤.
- لخضر حشلافي: سيميولوجية الخطاب المسرحي، جامعة الجلفة، ط١، دت.
- مجيد محمد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في

الحبكة المسرحية عربيا و عالميا، لبنان، منشورات ضفاف، ٢٠١٤.
- محمد احمد نحلة: آفاق جديدة في البحث، دار المعرفة الجامعية، د ط، ٢٠٠٢.
- محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، د ط، نهضة مصر للطباعة و النشر، مصر، ٢٠٠١.
- مسعود صحراوي: التداولية عند علماء العرب دراسة تداولية الظاهرة في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
- مفتاح خلوف: أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعي، ط١، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة، ٢٠٢٠.
- نادية سعدوني: امبراطورية المسرح دراسة نقدية في مسرح السيد الحافظ، مركز الوطن العربي، ط١، ٢٠٢٠.
- نجاة صادق الجشعمي: المسرح التجريبي بين المراوغة واضطراب المعرفة، دار العنوان للنشر والتوزيع، الشارقة، ط١، ٢٠١٨.
- نعيمة العقريب: قصيدة حيزية دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، د ط، ٢٠٠٩.
- نهاد صليحة: المسرح بين النص و العرض، د ط، مكتبة الاسرة، القاهرة، ١٩٩٩.

المراجع المترجمة

- آن اوبر سفيلد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ط١، القاهرة، مصر١٩٧٧.
- آن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم عين جديدة في التواصل، تر: سيف الدين دغفور محمد الشيباني، منظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٣.
- الجلايلي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحيى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٢.
- رولان بارت: نظرية النص، تر: منذر عياشي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، العدد١٥، ١٩٩٥.
- فرونسوا مورو: البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، تر: محمد الولي وعائشة جرير، افريقيا الشرق، دار البيضاء، ٢٠٠٣.

المجلات

- احمد الدين الهناني: الخطاب غير المنطوق في المسرح، مجلة النص، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعياس، الجزائر، العدد٢، ابريل٢٠١٥.
- بشير برير: تعليمية الخطاب العلمي، مجلة التواصل، جامعة

عنابة، الجزائر، عدد٨، جوان٢٠٠١.
- بلال حافظ: ملاحظات عن التجريب في المسرح، مجلة الفصول، المجلد١٣، العدد٤، عام١٩٩٥.
- جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، مج٢٥، ع٣، ١٩٩٧.
- السعيد الوريقي حكاية الفلاح عبد المطيع للالسيد حافظ ومسرح التضامن والمشاركة، جامعة الإسكندرية، جريدة السياسة، الأربعاء ١٣/٧/١٩٨٣.
- سمير احمد معلوف: الصورة الذهنية دراسة في تصور المعنى، مجلة جامعة دمشق، مجلد٢٦، العدد الأول والثاني، ٢٠١٠.
- شرف الدين ماجدولين: الصورة والمتخيل الثقافي قراءة في نموذجين نقديين، مجلة نزوى، ع٣٦، اكتوبر٢٠٠٣.
- عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا، مجلة الفصول، المجلد١٣، العدد٤، عام١٩٩٤.
- غسان غنيم: الخطاب في المسرح، مجلة الأثار، العدد الخاص، اشغال الملتقى الدولي الرابع، تحليل الخطاب، سوريا.
- كتاب من الكويت: حكاية الفلاح عبد المطيع بقلم السيد حافظ،

عرض شفيق العمروسي، جريدة الوطن، الكويت، الخميس ١٠/فبراير/١٩٨٣.

- لعلى سعادة: اللغة بين المخاتلة و الانسيابية في رواية رائحة الدم لمحمد الجزائري، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الادب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع٩، ٢٠١٣.

الرسائل الجامعية

- أحمد الدين الهناني: استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال _مقاربة تداولية لمسرح حنبعل لتوفيق المدني_ أطروحة دكتوراه كلية الأدب و اللغات جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، ٢٠١٣/٢٠١٤.
- احمد الدين هناني: توظيف التراث التاريخي في مسرح الإصلاح الجزائري _مقاربة تداولية لمسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضي_ رسالة ماجستير كلية الادب و العلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، ٢٠٠٨/٢٠٠٩.
- عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي _التأصيل النظري والمقاربة في الأنساق المعرفية_ بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه علوم في الأدب العربي، باتنة، الجزائر، ٢٠١٥/٢٠١٦.

- مفتاح خلوف: الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعزالدين ميهوبي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ٢٠٠٧/٢٠٠٨.

المواقع الالكترونية

- معلومات عن الاسترجاع الفني على موقع: universalis.fr مؤرشف في ٢٦يوليو ٢٠١٩.

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ
وأهم أعماله في المسرح والرواية

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائى مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مستشار إعلامى دبى مؤسسة الصدى (٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٣ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراه.

<u>عرض له في مسرح الطفل</u>

- مسرحية سندريلا (الكويت - سلطنة عمان - البحرين) ١٩٨٣ إخراج / منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت - دبى - أبوظبى) ١٩٨٣ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت - البحرين - قطر) ١٩٨٥ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية على بابا (الكويت - دبى) ١٩٨٥ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية اولاد جحا (الكويت - البحرين) ١٩٨٦ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت - بغداد) ١٩٨٧ إخراج /دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت - بغداد) ١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت) ١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
- عنتر بن شداد (الكويت) ١٩٨٩ إخراج/أحمد عبد الحليم
- مسرحية اولاد جحا (مصر) ١٩٨٩ إخراج / المؤلف.

- مسرحية سندس ١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.
- مسرحية حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠ إخراج / المؤلف.
- مسرحية قميص السعادة – القاهرة ١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى
فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى بطولة ١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
وجدى العربى - عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى - علاء عوض
- مسرحية حب الرمان وخيزران (القاهرة)
- فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى.. بطولة : مى عبد النبى - لمياء الأمير - محمد عبد المعطى ،أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج د. محمد عبدالمعطى
من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحى بتونس) بطولة / وفاء الحكيم ،محمد عبد المعطى

<u>كتب العديد من الروايات منها :</u>

- مسافرون بلاهوية ١٩٩٧
- نسكافيه ٢٠١٠
- قهوة سادة ٢٠١١
- كابتشينو ٢٠١٢
- ليالى دبى (جزأين : شاي أخضر - شاي بالياسمين) ٢٠١٤
- كل من عليها خان ٢٠١٥
- حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به – شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧
- نوروموسى الحبل السري للروح ٢٠١٨
- نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨
- شهر زاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨
- كرس على البحر ٢٠١٨
- هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨

- الحاكم بأمر الله وشمس ٢٠١٨
- وتحممت بعطرها ٢٠١٩
- حكاية البنت لامارو قراقوش ٢٠١٩
- لو لم أعشقها ٢٠١٩
- كل هذا الحب ٢٠١٩
- نسيت أحلامى في باريس ٢٠١٩
- أنا وفاطمة ومارك ٢٠١٢ – رواية رقمية تفاعلية ط ٢٠٢٠
- أنا ومارك ويوسف ٢٠١١ - يوميات رجل يضاجع الوطن والتاريخ – ط ٢٠٢١
- زينب ومارك وأنا ٢٠١٤ - طبعة ٢٠٢٢
- الدولاب – مثلث الحب – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢
- الفلاح عبد المطيع في ثلاث رؤى – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢
- سنابل وأحلام – تنويعات تقنية على محور واحد – قصة – فيلم – تليفزيون - ط ٢٠٢٢

مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح

مشروع المسرح الكوميدي:

١. الغجرية والسنكوح
٢. وسام من الرئيس
٣. رحلات ابن بسبوسة
٤. أنا ما ليش حل
٥. عريس الغفلة
٦. حكاية الفلاح عبد المطيع
٧. حكاية مدينة الزعفران
٨. الحوش
٩. الراجل اللى لعبها صح
١٠. امسكوا سالم حشيشة

١١. ملك الزبالة
١٢. حرب الملوخية
١٣. الرقص على النار
١٤. عوانس ٢٠٠٠
١٥. بيت الحبايب

<u>كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف والقضية المصرية الوطنية ضد الانجليز ، تضمن :</u>

- رجال في معتقل
- يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
- واللّه زمان يا مصر
- الأقصى في القدس يحترق
- أحبك يا مصر
- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث.
- الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب.
- مصطفى كامل.
- العزف في الظهيرة.

١٠- عبداللّه النديم.

<u>كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات</u>

- سندريلا
- الشاطر حسن
- أبو زيد الهلالى
- سندريلا والأمير
- سندس
- على بابا
- أولاد جحا
- بيبى والعجوز

- سندباد سواح في البلاد
- قطر الندى
- عنتر بن شداد
- فستق وبندق
- الفارة يويو والقطة نونو
- أحلام بابا نويل
- حمدان ومشمشة
- سفروته في الغابة
- حب الرمان وخيزران
- الوحش العجيب
- نوسة والعم عزوز
- الساحر حمدان.

<u>قدم مشروعا للمسرح التجريبى به</u>

١) كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى.
٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث.
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم.
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء .
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان.
٧) حبيبتى أميرة السينما
٨) إشاعة .
٩) أجازه بابا
١٠) الميراث

سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى :

١. إيقاع في رحم الكلمات العذرية
٢. نغم في الحلم الفوضوي.
٣. تقسيمات مختزنة للشمس
٤. سقوط حضارة لوط

٥. الخادمة والعجوز(٦ مسرحيات تجريبية)
٦. المفتاح
٧. الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف.
٨. سيزيف القرن العشرين.

الأشجار تنحنى أحيانا (مسرحيات تجريبية) وهى :

٩. رجل ونبى وخوذة.
١٠. امرأة وزير وقافلة
١١. طفل وقوقع وقزح.
١٢. لهو الأطفال في الأشياء شيء
١٣. تكاثف الغثاثة على الخلق موتا
١٤. خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى.. كلمة
١٥. محبوبتى محبوبتى قمر الخصوبة في شرنقة حبنا ميلادا
١٦. تعثر الفارغات في درب الحقيقة.. بحث
١٧. يا له من عالم مظلم بارد متخبط
١٨. الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب
١٩. معزوفة للعدل.. الغائب.

كتب ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة في مجموعة "صراع الألوان. وهى :

١. صراع الألوان
٢. وطن
٣. العلم
٤. حياة مواطن
٥. المرحوم
٦. رداء الأبيض والأسود
٧. طوق الوطن
٨. لا والموت شرفا
٩. مسرحية الثورة
١٠. مسرحيات قصيرة جدا

١١. الإعلام
١٢. الخروج من دورة مياه
١٣. أغنيات قشور الليمون في ميدان التحرير
١٤. تمثال في الميدان
١٥. ذات صباح
١٦. ليلة ٢٨ يناير ٢٠١١
١٧. حوار الجياد المجهدة
١٨. الدراما إشارة دخان في مسرح مظلم
١٩. القبض على ثائر التحرير
٢٠. الثورة – نجم الإنترنت
٢١. المحطة
٢٢. عربة اللّه
٢٣. سوف تصعد
٢٤. حديث عن رجل
٢٥. الإنسان
٢٦. الأقصى في القدس يحترق
٢٧. من الذي يدق الباب.
٢٨. لا أستطيع أن أسكت
٢٩. أرض اللامحدود
٣٠. رجل مهم وغير مهم
٣١. العزف في الظهيرة

مزامير السيد حافظ المسرحية: وهى:

١. لعلنا نفلح
٢. لعلنا ننجح

٣. - لعلنا نفكر
٤. مزامير من لغة الصمت (حياة)
٥. مزامير من لغة الصمت (انتظار)
٦. نعم .. لا
٧. محاضرة
٨. أنا
٩. ذات مساء
١٠. بنفسج
١١. الكلمة للأرض أرض الكلمة
١٢. روما ونيرون
١٣. سوف نصعد
١٤. قصيدة
١٥. النار وعصفور الجنة من الأم.. إلى الفتى الطائر
١٦. ذات ليل
١٧. حياة
١٨. ذات صباح
١٩. حكاية مدينة الزعفران
٢٠. ظهور واختفاء ابو ذر الغفاري.
٢١. يوسف بن تاشفين
٢٢. قرية المرفوض في مدبنة الرفض ترفض رفض الأشياء
٢٣. القطار المسافر الى القاهرة على رصيف رقم ٣
٢٤. أغنيات قشور الليمون تلفت أنظار حفل كونسير في متحف الفنون الجميلة في شارع منشأ بمحرم بك بالإسكندرية
٢٥. بوابة الميناء
٢٦. المنشار
٢٧. التحقيق
٢٨. المسافر ٢٠١٨

٢٩. الجراد ٢٠١٨

قدم مشروعاً للمسرح النسوي يحتوي على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان إكسبريسو ومعها

- **امرأتان**
- **اكسبريسو**
- **ليلة ليلاء**
- **ليلة الخميس**
- **ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله**
- **ليلة اختفاء إخناتون**
- **ليلة اختفاء فرعون موسى**

كما كتب السيد حافظ للمسرح ثلاث مسرحيات مونودراما. وهى :

١- اكسبريسو
٢- الخادمة والعجوز
٣- أجازة بابا

<u>أخرج للمسرح</u>

- **مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشري السترة ١٠ شخصيات.**
- **(الحبل) إيوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدي يوسف (المؤلف الشهير الحالى) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.**
- **الزوبعة لمحمود دياب ، كلية التربية عام ١٩٧٣.**
- **الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.**
- **آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب ، مجدي نجيب ،عبد الرحمن الأبنودي - فؤاد حداد.**
- **حديقة الحيوان لإدوارد أولبى ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا**

حالياً ،صفاء غراب قصاص معروف حالياً.

- كوكو ولولو ، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.
- أولاد جحا ، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفى كامل.
- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جوازسفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح

- فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان / فاروق حسنى وزير الثقافة السابق ، ود / مصطفى عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندي ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندي.. ومسرحية إيقاع في رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور.
- جماعة المسرح الطليعى التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضاً متواصلاً دون أجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائى فتحى	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٤	ميت غمر	ملك الزبالين	على عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفونى ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولى	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقى	١٩٩٨

١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسيني	٢٠٠٤

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف أبو السعود الأبياري
٢) الغربان - تأليفه
٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.
٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودي
٥) شرق المتوسط لمحمود درويش
٦) الزوبعة لمحمود دياب
٧) الحبل لجان أنوى
٨) حديقة الحيوان لإدوارد أولبى بطولة أحمد آدم
٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدي يوسف المؤلف الشهير حالياً مؤلف يوميات ونيس
١٠) ليالى الحصاد لمحمود دياب
١١) أحبك يا مصر تأليفه
١٢) سندس تأليفه
١٣) الخطوبة لتشيكوف
١٤) المخبأ تأليفى
١٥) والله زمان يا مصر تأليفه
١٦) أحبك يا مصر تأليفه
١٧) مصطفى كامل تأليفه
١٨) عبد الله النديم تأليفه

١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلاً ألحان حمدى رؤوف
٢٠) أولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات

الأستاذ عادل شاهين

الأستاذ محمد غباشى النجم المعروف الآن

المخرج ناجى أحمد ناجى

المخرج سيد شعبان

المخرج رمضان عبد الحفيظ

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات

محمود الألفى مسرحيتان

مجدى عبيد مسرحيتان

فاروق زكى مسرحية

دكتور محمد عبد المعطى مسرحيتان

دكتور حسام عطا مسرحية

فاروق زكى مسرحية

سمير حسنى مسرحية

محمد متولى مسرحية

عبد الرحمن الشافعى مسرحية

أشرف فاروق مسرحية

أحمد إسماعيل مسرحية

سمير زاهر مسرحية

عادل شاهين مسرحية

أسامة شفيق مسرحيتان

مجدى مجاهد مسرحيتان

محمد سالم مسرحية

على سرحان مسرحية

عباس أحمد مسرحية

إميل شوقى مسرحية

بالإضافة لحوالى ٣٠ مخرجًا من أشهر مخرجى المحافظات

أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة

د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء
دكتور سعدي يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبى ذر الغفارى
المخرج هشام عبد الرحمن (إعداد وإخراج) مسرحية (سيمفونية العصافير) الفلسطينى المقيم في بغداد معدة عن مسرحية (حبيبيتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهى ضمن أطروحات الطلبة للتخرج في المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..

من الكويت أخرج مسرحياته

منصور المنصور (مسرحية سندريلا)
دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثانى)
د حسين مسلم (مسرحية بيبى والعجوز)
عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبد المطيع)

أشهر من أخرج له في الإمارات

جاسم عبيد الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلى المخرج التونسى أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة في فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جائزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة في تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله في مسرح الطفل :

- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب-المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦-الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجًا على بابا - نزيهة بن طالب (الناشر - العربى للتوزيع).
- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦-١٩٩٧. (المغرب).
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير .وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة - جامعة محمد بن اللّه - فاس – المغرب ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ.سناء جلال أحمد على – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهورية مصر العربية ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.
- مسرح الطفل - دكتور على عاشور الجعفر – الكويت
- مسرح الطفل في الكويت – د. نرمين الحوطى – الكويت
- خصوصية التأليف لمسرح الطفل في الوطن العربى (نموذجاً السيد حافظ) – م.م. حيدر على الأسدى – العراق.
- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ – د. رشا دياب كلية التربية النوعية – جامعة طنطا – جمهورية مصر العربية.

كتب ودراسات مسرحية عن أعماله في المسرح التجريبى والمسرح والتراث العربى :

- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى - بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجًا حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ– خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول - المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبى ذر الغفاري- منصورية مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ - نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى.
- السيد حافظ نموذجًا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا- عائشة عابد - جامعة محمد الأول -١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للالسيد حافظ– حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجًا ١ " حبيبتى أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد– جامعة محمد الأول- وجدة- المغرب - ١٩٩٦.
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).
- المسرح التجريبى عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢- ٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " السيد حافظ - نموذجًا - فاطمة زكاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- السيد حافظ والمسرح التجريبى د. ليلى بن عائشة– الجزائر.

المسلسلات التليفزيونية :

مبارك	(١٥ حلقة) إخراج /كاظم القلاف.
العطاء	سهرة (الكويت) إخراج / عبد العزيز منصور.
الحب الكبير	سهرة (الكويت) إخراج / حسين الصالح.
الغريب	سهرة ٣ أجزاء (الكويت) إخراج /يوسف حمودة.
صغيرات على الحب	مسلسل ١٥ حلقة (تليفزيون الكويت) بطولة : حياة الفهد - إخراج / محمد عيسى.
صدى الأيام	سهرة (تليفزيون الكويت) إخراج /كنعان حمد - بطولة : منصور المنصور - هدى حمادة.
الدرب الجديد	سهرة تليفزيونية بطولة : جلال الشرقاوي، ياسر جلال، طارق دسوقى، إخراج / سيد عبيدو. (التليفزيون المصري).
منين أجيب ناس	مسلسل ١٥ حلقة بطولة معالى زايد، محمد وفيق، حنان شوقى، محمود الجندي، إخراج كريم ضياء الدين (التليفزيون المصري).
أنا وبناتى في الزحام	مسلسل ١٥ حلقة بطولة زيزي البدراوي، أحمد خليل، سيد عبد الكريم، أحمد سلامة إخراج محمد عبد السلام (التليفزيون المصري).
علاء الدين والأميرة ياسمين	مسلسل أطفال ــ يقع المسلسل في ٣٦ حلقة بطولة / نوال أبو الفتوح، أحمد عبد الوارث، ضياء المرغنى، هشام عبد الله، ناصر سيف، هالة فاخر إخراج / أيمن عبيس (إنتاج التليفزيون المصري).
عصفور تحت المطر	مسلسل في ٣١ حلقة بطولة / أحمد عبد العزيز، تيسير فهمى، أحمد ماهر، وجدي العربى، سيد عبد الكريم، عزة بهاء، تهانى راشد، غسان مطر، هشام عبد الله، ضياء المرغنى، مخلص البحيري ومن إخراج / محمود بكري (إنتاج التليفزيون المصري).
همام وبنت السلطان	مسلسل أطفال ــ يقع المسلسل في ٢٨ حلقة بطولة / هالة فاخر، علا رامى، وجدي العربى، غسان مطر، عايدة عبد العزيز، حنان سليمان .. ومن إخراج / أحمد مجدي (ومن إنتاج التليفزيون المصري).
وبحلم بيك يا وطن	مسلسل أطفال - يقع المسلسل في ٣٠ حلقة - بطوله احمد سلامه ونوال أبو الفتح ومحمد وفيق وممدوح وافي وإخراج محمد دنيا.

المسلسلات الإذاعية :

مسلسل البيت الكبير	٩٠ حلقة / إذاعة قطر مدة الحلقة ١٥ق

مسلسل غرباء في الحياة	البحرين / إذاعة ٣٠ حلقة.
٥ مسلسلات إذاعة –الكويت	المسلسل ٣٠ حلقة .
٩٠ حلقة برنامج كتاب خليجى	إذاعة قطر .
٣٠ حلقة إغاثة الأمة	إعداد وسيناريو - انتاج إذاعة قطر إذاعة قطر .
٣٠ حلقة مسلسل جنون وفنون التاريخ	إذاعة أبو ظبى - إخراج / حبيب غلوم
٣٠ حلقة مسلسل علاء الدين والأميرة ياسمين	إذاعة الكويت إخراج / أحمد مساعد بطولة محمود يس
٣٠ حلقة مسلسل سندباد	إذاعة الكويت .إخراج أحمد مساعد
٣٠ همام وبنت السلطان	إذاعة البحرين - إخراج/ إبراهيم عيسى

قائمة كتب الدراسات النقدية عن أعمال الكاتب / السيد حافظ

١- الفعل الدرامى في مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.
٢- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ في المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمى .
٣- المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٤- السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٥- المشاكس د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
٦- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاى بالياسمين – د. محمد زعترى - الجزائر.
٧- أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعى
إعداد الدكتور: مفتاح خلوف – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.
٨- الحب الملكى – سحر التنهيد والعشق – مقتطفات من سباعية السيد حافظ الروائية – د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية ٢٠٢٠م
٩- السيد حافظ والذاكرة المسرحية في حوارات – إعداد الكاتب : أحمد حافظ - مصر - ط٢٠٢٠م
١٠- امبراطورية المسرح – دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ - د. ناديه سعدونى ،الجزائر ط٢٠٢٠م.
١١- الهجنة الأجانسية في أعمال السيد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.
١٢- معارك المسرح " دراسات في النقد المسرحى لنصوص السيد حافظ " د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر – ط٢٠٢٠م
١٣- بلاغة التعبير عن فكر الكاتب السيد حافظ السياسى في إبداعه الروائى – رسالة

ماجستير – مى جمال الشربينى – ط ٢٠٢٠م

١٤- ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ إعداد : "أسمهان سعودى و سناء نويوية " اشراف د . محمد زعيتري – الجزائر - ط ٢٠٢٠م.

١٥- التجريب في المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا – إعداد : عبد الحق قرطيط – إشراف الدكتور / يونس لوليدي – المغرب – ط ٢٠٢٠ م

١٦- صور المرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ – إعداد عفاف صغيرة ونادية زوالى – إشراف الدكتور / مفتاح خلوف – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.

١٧- التشاكل الأجناسى في سباعية السيد حافظ – د. أمل درويش – القاهرة

١٨- إستراتيجية النص وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبى رواية "كابتشينو " للسيد حافظ – د. ربيعة حنيش – الجزائر

١٩- عمالقة على المقهى مع السيد حافظ – الكاتب والناقد أحمد حافظ – ط ٢٠٢١.

٢٠- التجريب وجماليات البناء السردي في الرواية العربية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط ٢٠٢١.

٢١- معمارية البناء وجماليات السرد ما بين الزمانكية وعولمة النقد – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط ٢٠٢١.

٢٢- العنونة ما بين الصورة والزمانكية في الرواية – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط ٢٠٢١.

٢٣- شرنعة العشق ما بين البراجماتية والدوجماطيقية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب". - ط ٢٠٢١.

٢٤- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الرابع - نموذجًا رواية "كل من عليها خان". - ط ٢٠٢١.

٢٥- التمرد على نمطية السرد في بنية الرواية - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الثانى - نموذجًا رواية "كابتشينو". - ط ٢٠٢١.

٢٦- تجليات التناص في رواية "أنا وفاطمة ومارك" – د. حنان حطاب – ط ٢٠٢١.

٢٧- بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ – إشراف: دكتور / عزوز ختيم إعداد الطالبين بن حافظ عائشة ـ بوزيدي زكريا - جامعة محمد بوضياف المسيلة – الجزائر ط ٢٠٢١.

٢٨- فنيات الكتابة المسرحية " مسرحية امرأتان نموذجًا" للكاتب السيد حافظ – دراسة بقلم بسمة حرود ـ نورة حبيب ـ تقديم الدكتور محمد زعيتري – الجزائر - طبعة ٢٠٢١م.

٢٩- البنية السردية في الرواية العربية الحديثة رواية "ما أنا بكاتب" للسيد حافظ رسالة

ماستر - الجزائر بقلم بلقليل دلال و بن صوشة كنزة – ط ٢٠٢٢

٣٠- المرأة والبعد الاجتماعى والعقائدي في رواية "كل من عليها خان" للسيد حافظ - إعداد : حمريط زهيرة - خلفة إيمان – ط ٢٠٢٢

٣١- البعد السياسى التحريضى في نصوص السيد حافظ المسرحية
دراسة بقلم ايمان خالد مهدي عمران – ط ٢٠٢٢

٣٢- البناء الفنى في الرواية المسرحة نموذجًا رواية كل من عليها خان للسيد حافظ
دراسة بقلم أ. فضيلة طايبى و أ. آسيا خيتوس – ط ٢٠٢٢

٣٣- تشكيل النّص غير الملفوظ فى مسرحيات السّيد حافظ رسالة ماجستير بقلم زهرة هبوب وصفية زلوف - إشراف البروفسور مفتاح خلوف – جامعة محمد بوضياف – الجزائر – ط٢٠٢٢

٣٤- السيد حافظ في عيون نقاد وأدباء فلسطين - مجموعة نقاد من فلسطين
(د. إبراهيم طه - أ. عبد الله الشيتى - أ. حسن عبد الهادي - د. نادر القنة - أ. وليد أبو بكر - أ. عبد القادر كراجة - أ. ناصر العودة (سليمان الشيخ - أ. ماجد الشيخ)

٣٥- البناء الفنى للحكاية الشعبية على بابا والأربعين حرامى بين الموروث الشعبى
أ. يوسف عبد الرحمن إسماعيل

٣٦- إعادة كتابة التاريخ في مسرح الطفل العربى. مسرحية. أبوزيد الهلالى. للسيد حافظ
إعداد سعاد مدانى - نصيرة بن زموري

٣٧- السيرة الشعبية في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - د. طارق الحصري.

٣٨- هندسة الشخصيات في رواية ليالى دبى للكاتب السيد حافظ - فاطمة صغيري

٣٩- الحاكم بأمر الله ما بين بن باكثير والسيد حافظ و سالم بن حميش - ا.د . محمد عبازه

٤٠- السيد حافظ في عيون كتاب وفنانين ونقاد العراق - إعداد. نجاة صادق الجشعمى
د. نجاة صادق الجشعمى - د. خلود جبار عبيد - د. نزار شبيب العبادي م.م. حيدر على الأسدي
أ. سحر الجابري - د. ستار عايد العتابى - م.م. زينب نوري لعيوس - أ. صالح البدري
د. خلود محمود عبود أ. أحمد سعدون البزونى - أ. يوسف عبود جويعد)

٤١- "السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء الكويت" إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى
(د. محمد المنصور ،د. نرمين يوسف الحوطى ،د. محمد مبارك الصوري ،
أ. آمال الغريب ،أ. عبد الله عبد الرسول ،أ. عماد منصور المنصور ،أ. صالح الغريب ،

٤٢- أ. عبد المحسن الشمري ،أ. أحمد الرقعى ،أ. فيصل السعد ، أ. خليل الوادي.)

٤٣- حضور الفاطميين في مسرحيات السيد حافظ - د. نزار شبيب كريم العبادي

٤٤- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - د. نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. هاجر مباركى - د. وفاء كمالو - د. سعيدة خلف - د. داليا بدوي - أ. شيماء أحمد

رُميح - أ. رضوى جابر شعبان - أ. حسن الجوخ - أ. بسنت حسين - أ. مى جمال الشربينى
أ. طايبى فضيلة - أ. خيتوس آسيا)

٤٥- الشخصيات ما بين المرئى واللامرئى والثابت والمتغير في السرد الروائى - السيد حافظ نموذجا
إعداد: د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. فايزة محمد سعد - أ.د. سيد على إسماعيل - د. عايدي على جمعة - د. كاميليا عبد الفتاح - أ. إيمان الزيات - أ. رضوى جابر - أ. أحمد حنفى - أمل سالم)

٤٦- التجريب وانحرافات السرد في الرواية - السيد حافظ نموذجا
إعداد: د. نجاة صادق الجشعمى (د. نجاة صادق الجشعمى - أ.د. هاجر مباركى
د. أفكار أحمد زكى - د. سعيدة خلف - د. وفاء كمالو - د. كاميليا عبد الفتاح
د. محمد مخيمر د. داليا بدوي - د. رائدة العامري - أ. إيمان الزيات - أ. احمد محمد الشريف
أ. سحر الجابري - أ. بسنت حسين - أ. فاديا سلوم - أ. رضوى جابر)

٤٧- التجريب ومكونات البنى السردية في الرواية - السيد حافظ نموذجا - إعداد: نجاة صادق الجشعمى.

٤٨- العنونه ما بين الصورة و الزمانكية في الرواية - السيد حافظ نموذجا - د. نجاة صادق الجشعمى

٤٩- تجليات التناص في الخطاب السردي. رواية أنا وفاطمة مارك للسيد حافظ نموذجا
إعداد: (سميحة بايفوح - والزهرة خنوش - وراضية كبور)

٥٠- التشاكل الأجناسى في سباعية السيد حافظ - د. أمل درويش

٥١- الحب ما بين الاصطلاح والرمزية - روايات السيد حافظ نموذجا - د. نجاة صادق الجشعمى

٥٢- تجليات الحداثة في الخطاب السردى المعاصر كل من عليها خان للكاتب السيد حافظ نموذجا - د. فايزة محمد سعد

٥٣- صورة المجتمع في نصوص مسرح الطفل المستلهمة من التراث عند السيد حافظ - د. هدى سعيد عبد العليم

٥٤- المسرح والتراث والتاريخ تجربة السيد حافظ - سميرة أوبلهى

٥٥- التجريب في المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا - عبد الحق قرطيط

٥٦- صورة المرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ "نماذج مختارة" — إعداد: عفاف صغيري و نادية زوالى

٥٧- ثورة الإبداع في المسرح والسرد نموذجًا الكاتب السيد حافظ - د. وفاء كمالو

٥٨- جمالية الكتابة المسرحية و السردية عند السيد حافظ - د. كمال الدين عيد

٥٩- مملكة السرد - دراسات نقدية في سرديات السيد حافظ - د. إبراهيم بوخالفة

٦٠- الهجنة الأجناسية في أعمال السيّد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى

٦١- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ - رشا دياب

٦٢- خصوصية التأليف في مسرح الطفل في الوطن العربى-السيد حافظ نموذجا
إعداد : د. حيدر على الأسدي

٦٣- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاي بالياسمين للكاتب السيد حافظ
إعداد : سليم ميرة - خالد ربعى

٦٤- تمثيل العالم حفريات في الأدب الروائى للكاتب السيد حافظ - د. إبراهيم أبو خالفة

٦٥- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب - الجزء الأول - إعداد : نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. مصطفى رمضانى - أ.د عبد الرحمن بن زيدان - د. شنايف الحبيب - أ. محمد السعيدى
أ. نصيرة يعقوبى - أ. عبد السلام بوسنينه - أ.د. عبد الكريم برشيد - أ. الهوارى بن يونس
أ. نعيمة عبد لاوى - أ. محمد المحراوى - أ. ثوريا ماجدولين - أ. سعاد درير)

٦٦- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب - الجزء الثانى - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
(أ. صفاء درويش - أ.د. عبد العزيز خلوفه - أ. نزيهة بن طالب - د. نادية فضمى
أ. فاطمة حاجى - أ. سميرة أوبلهى - أ. سميرة لمسايح - أ. يمينة الراوي - أ. سعاد درير —
أ. زروق أحمد - أ. أحمد مرزاق - أ. حميد حقون - أ. فاطمة زكاوى - أ. حليمة حقونى)

٦٧- انحطاط العالم والسرد العربى السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين
د. إبراهيم بوخالفة (أ. د./ ابراهيم بوخالفة - أ / ليلى بن عائشة - أ / هاجر مباركى
د / نادية سعدونى - أ / وافية بولفعة - أ / عائشة حمادو - أ / نصيرة علاك -
أ / كلثوم باجى - أ/ هيدتش اسماعيل - أ/ عبد النّاصر بن بناجى -
أ/ عبد القادر سرير عبد اللّه)

٦٨- تمظهر التجديد في بنية السرد في القصة القصيرة- السيد حافظ نموذجا
إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. إبراهيم بوخالفة الجزائر د. وفاء كمالو مصر
أ.د. السعيد الورقى مصر د. ليلى بن عائشة الجزائر د. هاجر مباركى الجزائر
د. إبراهيم طه فلسطين د. منيرة مصباح أمريكا د. عبد العزيز خلوفة الجزائر
د. نادية سعدونى الجزائر د. أمال شوقى مصر د. عائشة حمادو الجزائر
د. ماهر عبد المحسن مصر د. وافيه بو لفعه الجزائر د. نصيرة علاك الجزائر
أ. فيصل صوفى اليمن أ. إيمان الزيات مصر أ. شوقى بدر يوسف مصر
أ. يوسف عبد المسيح العراق أ. سعيد فرحات لبنان أ. شاهيناز الفقى مصر
أ. عبد اللّه هاشم مصر أ. شفيق العمروسى مصر أ. سمير عبد الفتاح مصر
أ. محمود قاسم مصر أ. السيد الهبيان مصر أ. أحمد محمد الشريف
مصر) أ. عبد اللّه الشيتى فلسطين

٦٩- التنوع الدلالى في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر — د. ليلى بن عائشة - الجزائر

د. وفاء كمالو - مصر — د. منيرة مصباح - أمريكا

د. لبلبة فتحى – مصر — أ. ايمان حسين – مصر

د. خلود محمود عبود – العراق — د. نرمين يوسف الحوطى

أ. نزيهة بن طالب – المغرب — أ. فاطمة حاجى – المغرب

أ. يمينة الراوى – المغرب — أ. أمال الغريب – الكويت

أ. نعيمة عبد لاوى – المغرب — أ. ايمان الزيات – مصر

أ. بدورذات – مصر — أ. عواطف الزين – الكويت

٧٠- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى في مسرح الطفل في الوطن العربى - السيد حافظ نموذجا.. إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧١- التشظى وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية - السيد حافظ نموذجا - الجزء الثانى إعداد : نجاة صادق الجشعمى

٧٢- التجريب في مسرح السيد حافظ - د. ليلى بن عائشة

٧٣- المسرح التجريبى بين المراوغة واضطراب المعرفة - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧٤- إشكالية الحداثة والرؤي النقدية في المسرح التجريبى الجزء الثانى - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

(أ.د. سعد أردش مصر — أ. د. عبد الكريم برشيد المغرب

أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر — أ. بنيونس الهواري الجزائر

د. سميرة أوبلهى المغرب — أ. فاطمة زكاوى المغرب — د. أحمد العشرى مصر

أ. عادل النادى مصر — د. مازن الماحى مصر — أ. أحمد غانم مصر

أ. حليمة حقونى المغرب — أ. عبد الغنى داود مصر — أ. نصيرة يعقوبى المغرب

أ. محمود قاسم مصر — أ. محمد يوسف مصر — أ. أحمد الشريف مصر

د. ليلى بن عائشة الجزائر — أ. جبارى عبد الرازق الجزائر — أ. نادية فضمى المغرب

أ. أحمد فضل شبلول مصر — أ. شنايف الحبيب فلسطين — د. مصطفى عبد الغنى مصر

أ. محمد صدقى مصر)

٧٥- إشكالية ملامح الحب ما بين التمجيد بالمقدس والاستلحاق بالمدنس - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧٦- انعكاس الثقافات تجانسها وتناقضاتها ما بين التجريب والحتمية في النص الروائى - السيد

حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
(د. طالب عمران المعموري- د. رشا غانم - أ. سحر الجابري - د. نجاة صادق الجشعمى – د. سعيدة خلف - د. مصطفى بوخال - أ. محمد عطية محمود - أ. سليم ميرة – أ. خالد ربعى د. وفاء كمالو - أ. أحمد حنفى - د. رياض موسى سكران – أ. أشرف دسوقى على د. داليا بدوي - د. محمد مخيمر - أ. فهمى إبراهيم = د. خالد البوهى د. أدهم مسعود القاق - أ. فاديا سلوم)

٧٧- جدلية الأنساق والدلالات الرمزية المضمرة في السرد الروائى - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. كمال الدين عيد - أ. فاديا سلوم - د. جميلة رحمانى - د. حنان حطاب – د. ستار عايد العتابى – د. لبلبة فتحى خليفة - د. وفاء كمالو - د. أمجد ريان – د. إبراهيم بوخالفة – أ. دينا نبيل عبد الرحمن - أ. عواطف الزين - أ. فهمى إبراهيم - أ. أحمد فضل شبلول – أ. معتز العجمى - أ. أمين بكير - أ. محمد الدسوقى – أ. سحر الجابري - أ. بسنت حسين)

٧٨- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب - المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
٧٩- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦- الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
٨٠- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - موسكو - تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
٨١- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى - بحث - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
٨٢- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجا حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول - المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
٨٣- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور وأختفاء أبو ذرالغفارى- منصورية مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩.
٨٤- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ - نموذجا ٦ رجال في معتقل شنايف. الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠.
٨٥- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى . السيد حافظ نموذجا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
٨٦- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنظر الطفل العجوز الغاضب-

نموذجا - عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.

٨٧- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجا على بابا - نزيهة بن طالب (الناشر - العربى للتوزيع).

٨٨- مسرح الطفل عن السيد حافظ–نموذجا "مسرحية الشاطر حسن" فاطمه حاجى - المغرب١٩٩١.

٨٩- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ - حليمة حقوقى ١٩٩٢.

٩٠- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجا ١ " حبيبتى أنا مسافر والقطار انت و الرحلة الإنسان " ١٩٩٢- ١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)

٩١- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول _ وجدة _ المغرب _ ١٩٩٦.

٩٢- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦- ١٩٩٧. (المغرب).

٩٣- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا - بنيونس الهواري ١٩٩٩- ٢٠٠٠ (المغرب).

٩٤- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سندريلاوالأمير وقميص السعادة د. عبد العزيز خلوفه. - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.

٩٥- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حافظ - نموذجا - فاطمة زكاي ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).

٩٦- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ سناء جلال أحمد على – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – مصر ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.

٩٧- اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - د. مفتاح خلوف

٩٨- الفضاء الدرامى وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ - علياء علاء رمضان عباس

٩٩- العتبات وبعثرة التيمات للسرد المهجن في المسرواية - السيد حافظ نموذجًا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)

١٠٠- مقامات التجريب وبنيات التشكيل في الرواية - السيد حافظ نموذجًا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)

١٠١- الخطاب التاريخى المضمر في رواية حتى يطمئن قلبى – شهادة الماستر – جامعة بوضياف – المسيلة – كلية الآدب واللغات – للباحثتين حبيبة عرسلان – أسماء بن التومى - الجزائر

١٠٢- بنية الخطاب الروائى - دراسة لنص رواية قهوة سادة للسيد حافظ - رسالة ماستر – ٢٠٢٣- إعداد سميرة معشاشة- جامعة محمد لامين دباغين - سطيف ٢- كلية الآداب واللغات- قسم اللغة والأدب العربى. الجزائر.

١٠٣- التحليل العاملى في النص الروائى, دراسة لنص رواية نسكافيه – شهادة ماستر - ٢٠٢٣-

إعداد عبد الرحيم خضار- جامعة محمد لامين دباغين - سطيف ٢- كلية الآداب واللغات- قسم اللغة والأدب العربى. الجزائر.

١٠٤- التجريب في الرواية العربية, رواية لو لم أعشقها للسيد حافظ أنموذجا- رسالة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد بشيري فاطنة- جامعة زيان عاشور بالجلفة- كلية الآداب واللغات والفنون- قسم اللغة وآدابها. الجزائر.

١٠٥- تداولية الخطاب المسرحى للسيد حافظ, مسرحية يوسف بن تاشفين أنموذجا- تمهيدي رسالة ماستر- ٢٠٢٣- أعداد ماحى عفاف- المركز الجامعى نور البشير- البيض, معهد العلوم الإنسانية والاجتماعية – قسم الآداب واللغات- الجزائر.

١٠٦- المسافة الجمالية في رواية حتى يطمئن قلبى, رسالة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد: نهلة بركان, سارة سكات- المركز الجامعى – تيبازة- معهد اللغة والأدب العربى- الجزائر.

١٠٧- اللغة الشعرية فى رواية كابتشينو, رسالة ماستر- ٢٠١٩- إعداد: ورده عطابى واشراق العمرى إشراف الأستاذ الدكتور العبقرى مفتاح خلوف - جامعة محمد بو ضياف بالمسيلة. الجزائر.

١٠٨- مسرح السيد حافظ بين المسرح الطليعى والمسرح التجريبى- د. محمد عزيز نظمى سالم- مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رويا)- القاهرة- ٢٠٢٣.

١٠٩- إبداع السيد حافظ بين عشق الوطن وعطر النساء وهاجس التاريخ- مصطفى بوخال- دار خيال – الجزائر – ٢٠٢٣.

مشاركات

- شارك في مهرجان	قرطاج (تونس)
- مهرجان بغداد (العراق)	مهرجان مسرح الطفل – الأردن
- مهرجان أبو ظبى	مهرجان القاهرة
- مهرجان الإسكندرية	مهرجان مطروح
- مهرجان بيجاية (الجزائر)	مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)	مهرجان المونودراما الأول في البصرة – العراق.

العنوان: ١٢ش طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة
موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩
E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com
مدونة الكاتب: http://sdhafez.blogspot.com
https://www.facebook.com/alsyd.hafz.7

الفهرس